77.326
FCSN

# REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

TOMUL 33
3
1988

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

9779/3

https://biblioteca-digitala.ro

## COLEGIUL DE REDACȚIE

*Redactor-șef*
ALEXANDRU DOBRE

*Redactor-șef adjunct*
ION ILIȘIU

*Membri*

Acad. I. COTEANU; prof. AL. BALACI, membru corespondent al Academiei R.S. România; prof. ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA, membru corespondent al Academiei R. S. România; TIBERIU ALEXANDRU; STANCA CIOBANU; ION H. CIUBOTARU; NICOLAE CONSTANTINESCU; CONSTANTIN COSTEA; ION CUCEU; IORDAN DATCU; ION GHINOIU; I. OPRIȘAN; SPERANȚA RĂDULESCU; MIHAIL M. ROBEA; BORIS ZDERCIUC

*Secretar responsabil de redacție*
SABINA ISPAS


Autorii sînt rugați să înainteze articolele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele și notele muzicale vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Responsabilitatea asupra conținutului revine exclusiv autorilor.

Toate comenzile externe pentru revistele apărute la Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la ROMPRESFILATELIA, Sectorul export-import presă, P. O. Box 12 — 201, telex 10376, prsfi r 78104, București, Calea Griviței nr. 64—66.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa colegiului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

La „Revue d'ethnographie et de folklore" paraît 4 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les revues parues aux Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie sera adressée à ROMPRESFILATELIA, Sectorul export-import presă, P. O. Box 12—201, telex 10376, prsfi r 78104, Bucarest, Calea Griviței 64—66, Roumanie.

En Roumanie vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste.


APARE DE 4 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
București
71102 Calea Victoriei 125


https://biblioteca-digitala.ro

# REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 33 1988 Nr. 3

## SUMAR

FOLCLORUL ŞI ETNOGRAFIA — ARGUMENT AL PERMANENŢEI ISTORICE A POPORULUI ROMÂN

I. OPRIŞAN, Locul de formare a poporului român în lumina unui motiv folcloric (alăptarea pe sub talpa casei) . . . . . 215
MARIN MARIAN, *Colindul Curfilor* — expresie a unui topos geografic şi ideatic creator de etnocultură (II) . . . . . 221

DIN ISTORIA FOLCLORISTICII ŞI ETNOGRAFIEI

BORIS ZDERCIUC, Simion Mehedinţi şi constituirea etnografiei ca disciplină autonomă în România . . . . . 243

PROFIL CONTEMPORAN

CĂTĂLINA VELCULESCU, Profesorul Ion C. Chiţimia la 80 de ani . . . . . 251

CRONICA DISCULUI

TIBERIU ALEXANDRU, 1. Le violon virtuose de BENONE DAMIAN. Hommage à Grigoraş Dinicu [...] BENONE DAMIAN (violon) et son orchestre. Prezentare în limba franceză de Tiberiu Alexandru ; ingénieur du son : Vasile Sibana ; producteur : Nicolae Neagu ; foto : Theo Wusten. Electrecord STM—C.S. 0136. [Comandă specială, Bucureşti, 1980]
2. BENONE DAMIAN and His Magic Violin [...] Violin : BENONE DAMIAN, Piano : Petre Firulescu. Prezentare nesemnată în limba franceză şi extrase din presă. Recorded and mixted at „Tomis" Studio, August 1987 ; Producer : Romeo Vanica ; Sound Engineer : Theodor Negrescu ; Graphics : Marilena Preda-Sânc ; Photography : George Chelmec ; Printed by Electrecord ; Exporter : ARTEXIM BUCHAREST. Electrecord ST—EDE 03324. [Bucureşti]
3. BENONE DAMIAN AND HIS VIRTUOSOS [...]. Prezentare în limbile română şi engleză de Tiberiu Alexandru. (English version by Doina Caramzulescu.) Redactor : Stela Nachi ; maestru de sunet : Vasile Sibana ; grafica : Decebal Scriba ; foto : Sandu Mendrea ; tiparul : I. P. „Bucureştii Noi" ; Exporter : ARTEXIM. Electrecord ST—EPE 02681. [Bucureşti, 1985] . . . . . 261

Rev. etn. folc., tom 33, nr. 3, p. 211—294, Bucureşti, 1988

Lw. 9779

Institutul BIBLIOTECA de Folclor

https://biblioteca-digitala.ro

## NOTE ŞI DISCUŢII

BRÂNDUŞA STEICIUC, Contribuţii la cunoaşterea ineditelor lui Simeon Florea Marian . . . . . 269
ION BRATU, Completări la biografia lui J. C. Hintz-Hinţescu . . . . . 272
TIBERIU ALEXANDRU, Instrumentele de muzică din Africa de Nord în lumina lucrării : PAUL COLLAER, JURGEN ELSNER, **Nordafrika**. Unter Mitarbeit von Brahim Bahloul, Charles Duvelle, Helmut Hoffmann-Burchardi, Andrée Jabès, Angelika Jung, Vaclav Kubica, Ṣālih al-Mahdī, Nour-al-Din al-Salihi und Lothar Stein, in : „Musikgeschichte in Bildern", begründet von Heinrich Besseler und Max Schneider, herausgegeben von Werner Bachmann, Band I. *Musikethnologie*, Lieferung 8. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1983 . . . . . 275

## IN MEMORIAM

IORDAN DATCU, Radu Niculescu (1938 — 1987) . . . . . 285
ULPIU VLAD, Harry Brauner (1908 — 1988) . . . . . 290

BREVIAR . . . . . 242; 249—250; 267—268; 284; 289; 293

https://biblioteca-digitala.ro

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 33 1988 N° 3

## SOMMAIRE

LE FOLKLORE ET L'ETHNOGRAPHIE—ARGUMENT À L'APPUI DE LA PERMANENCE HISTORIQUE DU PEUPLE ROUMAIN

I. OPRIŞAN, Le lieu de formation du peuple roumain à la lumière d'un motif folklorique (l'alaitement sous le seuil de la maison) . . . . . 215
MARIN MARIAN, La chanson de Noël *Cantique des Cours* — expression d'un topos géographique et idéatique créateur d'ethnoculture (II) . . . . . 221

DE L'HISTOIRE DE LA FOLKLORISTIQUE ET DE L'ETHNOGRAPHIE

BORIS ZDERCIUC, Simion Mehedinţi et la constitution de l'ethnographie en tant que discipline autonome en Roumanie . . . . . 243

PROFIL CONTEMPORAIN

CĂTĂLINA VELCULESCU, Le professeur Ion C. Chiţimia à son 80e anniversaire . . . . . 251

CHRONIQUE DU DISQUE

TIBERIU ALEXANDRU, 1. Le violon virtuose de BENONE DAMIAN. Hommage à Grigoraş Dinicu [...] BENONE DAMIAN (violon) et son orchestre. Présentation en français par Tiberiu Alexandru ; ingénieur du son : Vasile Sibana ; producteur : Nicolae Neagu ; photo : Theo Wusten. Electrecord STM—C.S. 0136. [Commande spéciale, Bucarest, 1980]
2. BENONE DAMIAN and His Magic Violin [...]. Violin : BENONE DAMIAN, Piano : Petre Firulescu. Présentation non signée en français et coupures de presse. Recorded and mixted at „Tomis" Studio, August 1987 ; Producer : Romeo Vanica ; Sound Engineer : Theodor Negrescu ; Graphics : Marilena Preda-Sânc ; Photography : George Chelmec ; Printed by Electrecord ; Exporter : ARTEXIM BUCHAREST. Electrecord ST—EDE 03324. [Bucarest]
3. BENONE DAMIAN AND HIS VIRTUOSOS [...] Présentation en roumain et anglais par Tiberiu Alexandru. (English version by Doina Caramzulescu.) Rédacteur : Stela Nachi ; ingénieur du son : Vasile Sibana ; arts graphiques : Decebal Scriba ; photo : Sandu Mendrea ; impression : I. P. „Bucureştii Noi" ; Exporter : ARTEXIM. Electrecord ST—EPE 02681. [Bucarest, 1985] . . . . . 261



https://biblioteca-digitala.ro

## NOTES ET DISCUSSIONS

BRÂNDUŞA STEIGIUC, Contribution à la connaissance des matériaux inédits de Simeon Florea Marian . . . . . 269
ION BRATU, Compléments à la bibliographie de J. C. Hintz-Hinţescu . . . . . 272
TIBERIU ALEXANDRU, Les instruments musicaux de l'Afrique du Nord à la lumière de l'œuvre : PAUL COLLAER, JURGEN ELSNER, **Nordafrika** Unter Mitarbeit von Brahim Bahloul, Charles Duvelle, Helmut Hoffmann-Burchardi, Andrée Jabès, Angelika Jung, Vaclav Kubica, Ṣālih al-Mahdī, Nour-al-Din al-Salihi und Lothar Stein, in „Musikgeschichte in Bildern", begründet von Heinrich Besseler und Max Schneider, herausgegeben von Werner Bachmann, Band I. *Musikethnologie*, Lieferung 8. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1983 . . . . . 275

## IN MEMORIAM

IORDAN DATCU, Radu Niculescu (1938 – 1987) . . . . . 285
ULPIU VLAD, Harry Brauner (1908–1988) . . . . . 290

BRÉVIAIRE . . . . . 242; 249–250; 267–268; 284; 289; 293

https://biblioteca-digitala.ro

# LOCUL DE FORMARE A POPORULUI ROMÂN ÎN LUMINA UNUI MOTIV FOLCLORIC (ALĂPTAREA PE SUB TALPA CASEI)

I. OPRIŞAN

Cercetarea raportului dintre proiecţia imaginar-fabuloasă a realităţii şi suportul ei etnologico-etnografic în cadrul creaţiei populare — cu atît de interesante sugestii pentru înţelegerea vieţii şi a modului de trai al diverselor popoare şi colectivităţi umane din epocile revolute — a stat, trebuie s-o recunoaştem, mult prea puţin în atenţia folcloristicii, şi nu numai a celei româneşti.

Teama de saltul în gol, pe de o parte, lipsa unor metodologii puse la punct, pe de alta, în sfîrşit, exemplul unor interpretări pripite ale fenomenului culturii populare au împiedicat şi împiedică încă utilizarea cu discernămîntul cuvenit a unui vast material folcloric în cadrul documentărilor mai largi complementar-subsidiare privitoare la istoria culturii.

Încercînd un prim demers în această direcţie — în care am dori să stăruim mai mult — ne oprim deocamdată la tipul de basm 327 B[1], *Pipăruş Pătru*, atestat în numeroase variante[2], înregistrate în decurs de mai bine de o sută de ani pe întreg cuprinsul spaţiului de limbă română, în forme uimitor de unitare, basm a cărui circulaţie e localizată de Antti Aarne şi Stith Thompson, în funcţie de izvoarele de care dispuneau pînă în 1928, doar la noi[3].

Structura narativă a basmului e următoarea : o familie (mai frecvent o mamă) are o fată (uneori trei fete) foarte frumoasă(e) şi un băiat sau doi băieţi. Zmeii fură fata (sau fetele), iar fratele (sau fraţii) plecat(ţi) s-o caute (sau să le caute) e ucis (sînt ucişi). Măturînd într-o zi prin casă, mama copiilor înghite un bob de piper şi rămîne grea, născînd în mod miraculos un copil năzdrăvan, pe care-l botează Pipăruş Pătru. Copilul află de la oameni că a mai avut fraţi şi surori, dar mama nu vrea să recunoască de frică să nu-l piardă şi pe acesta de pe urmă. Spre a se lămuri definitiv, copilul se preface bolnav, pretinzînd că nu se va vindeca decît dacă i se va da ţiţă pe sub talpa casei. Mama acceptă bucuroasă, iar el o sileşte (lăsîndu-i din ce în ce mai mult talpa casei peste piept) să spună în cele din urmă adevărul. Copilul o roagă pe mamă să-i facă o azimă plămădită cu lapte de-al ei, spre a fi recunoscut de surori şi fraţi. Ajunge la zmei, îi învinge pe rînd, îşi scapă sora (sau surorile) şi fraţii şi se întoarce spre casă. Trădat pe drum de fraţi, el revine, în cele din urmă, acasă, îi iartă şi pleacă în lume după alte vitejii.

Ceea ce ne interesează în mod deosebit în cadrul basmului aici prezentat, în perspectiva de abordare enunţată, este episodul alăptării pe

Rev. etn. folc., tom 33, nr. 3, p. 215—220, Bucureşti, 1988

https://biblioteca-digitala.ro

sub talpa casei, aflat într-o strînsă corelativitate cu episodul plămădirii azimei cu lapte de mamă.

Curiozitatea ne-a fost trezită în primul rînd de caracterul cu totul straniu al practicii și de mentalitatea pronunțat arhaică ce se degajă din ea, dar și de multitudinea și incertitudinea semnificațiilor ce le are în cadrul textului.

La sfîrșitul bibliografiei referitoare la răspîndirea tipului de basm mai sus menționat în cuprinsul folclorului românesc, pe care ne-a pus-o la dispoziție, Corneliu Bărbulescu ținea să ne atragă atenția că „alăptarea pe sub talpa casei nu are legătură cu nimic magic, este doar o metaforă pentru evidențierea forței lui Pipăruș".

Desigur, sensul artistic relevat de Domnia sa este evident și nu o dată el este decodat mai mult decît e necesar de intervenția culegătorilor[4]. Totuși, el nu e suficient pentru a justifica și susține motivul.

Invocarea sfatului dat de vrăjitori și de babe știutoare (pentru a recurge la forma aceasta de constrîngere a mamei spre a mărturisi adevărul) sau a visului revelator (în care i-ar fi apărut soluția vindecării); legarea, apoi, a practicii de îmbolnăvirea simulată a eroului; în sfîrșit, ușurința cu care mama acceptă să-i dea țîță pe sub talpa casei, ca și cum ar săvîrși lucrul cel mai firesc din lume, par a sugera existența în afundurile timpului a unui rit de însănătoșire legat de temelia casei sau de casă în sens mai larg, ale cărui semnificații inițiale s-au pierdut.

O seamă de practici și credințe superstițioase privitoare la alăptare, consemnate în special de Simeon Florea Marian și Artur Gorovei, par a pleda pentru un suport etnologic al imaginii din basm.

Astfel, alăptarea pînă la vîrste aproape incredibile, ce par de domeniul fanteziei, e probată prin numeroase exemple în lucrarea *Nașterea la români*[5].

Tot acolo e atestată cu certitudine și practica plămădirii azimei cu lapte de mamă. „Sosind ziua menită pentru înțărcare — relatează Simeon Florea Marian pe baza informațiilor și a răspunsurilor primite la chestionarele sale — unele mame din Transilvania mulg tot laptele, cît se află în țîțe, și, mestecîndu-l cu făină de grîu, pregătesc o cocă dintrînsul. Coca aceea apoi o dau copilului s-o mănînce, în credința că mîncînd-o nu-și mai aduce niciodată aminte de țîță" [6].

În privința alăptării pe sub talpa casei nu am descoperit deocamdată nici o atestare directă. Dar practicarea ei poate fi dedusă din paralela sugestivă cu credințele larg răspîndite despre rolul benefic al alăptării pe pragul casei (cu atît mai mult cu cît în mod constant în variantele mai recente, talpa casei e înlocuită cu pragul casei). „După credința poporului — consemnează Simeon Florea Marian — e bine ca în cea dintîi duminecă de la nașterea unui copil, să-i dea mă-sa țîță pe pragul ușei, ca să nu capete arțag la plîns" [7]. „Pruncul — notează și Artur Gorovei — dacă are vreun tic, să-l alăpteze mă-sa pe prag, cînd va toca la leturghie, și-i va trece" [8].

Interesante aluzii la vechile funcții magice ale talpei casei în tradițiile și superstițiile privitoare la alăptarea copilului ne sînt sugerate, de asemenea, de un straniu rit de păstrare a laptelui, consemnat de Ștefania Cristescu-Golopenția, în localitatea Drăguș. „Pentru țîță — scrie folcloristă — e mai cu seamă interesant și respectat cu teamă următorul rit al pragului

https://biblioteca-digitala.ro

(mai ales la cel dintîi copil). Așa, în pragul casei, vei vedea adeseori (ca de exemplu la casa Sofiei Ermolaie Codrea) că s-a făcut o gaură care a fost astupată cu un dop de lemn. Sofia Ermolaie Codrea spune: «Am făcut cu sfredelul o gaură în pragu căşii». Acolo «mulge puțină țîță» (cîteva picături) pe o bucățică de piine, adăugînd trei boabe de piper, trei de tămîie, puțină sare și petec din iia murdară. Le leagă pe toate «într-o zdrențucă» și le-ngroapă acolo. Și zice că stă țîța acolo și nu se mai pierde. Le îngroapă la prag, «că cecă acolo-i talpa căşii». Și zice: «cînd se va muta talpa, atunci să se mute țîța» sau «atunci să se mai ducă țîța mea cînd ui scoate eu ce-am băgat aici»[9]. Prezența piperului în cadrul riturilor de apărare a manei laptelui (de felul practicii menționate) aruncă ea însăși reflexe tulburătoare asupra semnificațiilor circulației motivului alăptării pe sub talpa casei într-un basm al cărui erou se naște în mod miraculos dintr-un bob de piper.

Posibilitatea existenței în negura vremii a unei practici cu rosturi profilactice, la care imaginea artistică din basm ne trimite obligatoriu, se sprijină, pe de altă parte, pe funcția jucată de talpa casei în riturile apotropaice legate tocmai de boala copilului. „Revenind la practica «vînzării copiilor» [...] — notează Ion H. Ciubotaru în volumul *Folclorul obiceiurilor familiale din Moldova (Marea trecere)* —, se constată că unele din variantele moldovenești sînt apropiate de riturile funerare amintite mai sus: «Îl vînd pi fereastrî ori *pi sub pămînt* unei femei cu noroc la copchii, sî crească copchilu în norocu cilia» (Frumosu, Suceava); «Făcea o groapă *pi sub talpa casî* și-l da tot cuiva afarî, iera o groapî cu doauî ișiri» (Pojorîta, Suceava) [...] Sensul «vînzării copiilor», indiferent de forma la care se apela, era unul singur: înșelarea morții, care trebuia îndepărtată cu orice preț de casa respectivă"[10].

Alte superstiții privitoare în genere la bolile copiilor și la mana laptelui evidențiază cu prisosință rolul magic al diverselor părți ale casei. Practic, nici unul din gesturile mamei în incinta căminului, pe timpul alăptatului, nu este lipsit de semnificații și de urmări asupra destinului copilului, încît ar fi de mirare ca tocmai practica atît de stranie evocată de basmul aici analizat — ce lasă impresia unui rit fundamental — să nu aibă nici un tîlc magic!

Mai mult însă decît descifrarea acestor înțelesuri ascunse, caracteristice mentalității arhaice străromâne — ce rămîn a fi elucidate de cercetările viitoare — am dori să evidențiem în cazul motivului alăptării pe sub talpa casei un alt aspect, deosebit de interesant, de data aceasta de subtextualitate etnografică, ce deschide unele perspective sugestive privitoare nu numai la viața strămoșilor, dar chiar la vatra lor de formare.

Cine va citi cu atenție basmul *Pipăruș Pătru*, va observa cu ușurință că motivul aici invocat trimite cu obligativitate la un anumit tip arhitectonic de casă, respectiv la casa monolit, construită în întregime din bîrne și lozbe de lemn așezate pe talpă, ce poate fi strămutată dintr-un loc într-altul, sau în orice caz poate fi ridicată și reașezată pe locul inițial, fără a suferi vreo deteriorare[11].

De altfel, în unele variante din zonele unde relația talpa casei/casă e încă destul de clară, povestitorii sau culegătorii (prin intervențiile lor) țin să precizeze că, spre a-l alăpta pe erou, e nevoie de ridicarea întregii construcții. „Mă, da' cine arîg'ikă kasa să-ț' dau țîță aklo?" — îl întreabă

https://biblioteca-digitala.ro

mama pe Pipăruș în varianta culeasă de Ovidiu Bârlea din Poiana Răchițelii, Hunedoara[12]. Sau: „Vai de mine, mamă! Păi tată-tău, cînd a pus casa și talpa asta, șapte comuni a venit, ș-abi-abi-a pus-o. [. . .] Cine poate să facă adunătură?" —se întreabă în altă variantă culeasă de I. Nijloveanu[13], mama eroului. În sfîrșit, spre a nu invoca decît cîteva exemple, mama lui Făt-Frumos din varianta publicată în „*Prunc*ul român", auzind dorința copilului, „prinse bucuros și voi s-alerge ca s-aducă oamenii să ridice casa și ea să-și bage țîța pe-acolo, băiatul însă o opri, ș-apucînd cu mînele de colțul casei, o sălță în sus. Împărăteasa băgă țîța p-acolo ș-așcepta ca să sugă fiu-său" [14].

De asemenea, imaginea respectivă cheamă neapărat în minte soclul de piatră (pe care casa e așezată), specific zonelor denivelate submontane și deluroase, căci altminteri — chiar în condițiile existenței casei descrise pe un teren neted (cînd talpa ar fi așezată direct pe pămînt) — operațiunea alăptării nu s-ar putea realiza. Ne vine greu să ne imaginăm cum s-ar așeza în acest caz mama spre a-i putea da copilului să sugă în mod normal.

Motivul exclude orice altă formă de construcție fixă: casa semiîngropată (tip bordei), casa de lemn sau nuiele consolidată pe furci (bătute sau îngropate în pămînt), casa de paiantă sau de chirpici, care nici nu are talpă, și, cu atît mai puțin, casa din piatră ori cărămidă, zidită pe fundație adîncă.

În disputa privitoare la sorgintea nord-dunăreană sau sud-dunăreană a poporului român, motivul alăptării pe sub talpa casei pledează clar pentru ideea originii (preponderente) de-a stînga Istrului a strămoșilor noștri. Un asemenea motiv, neînregistrat de Stith Thompson în *Motif-Index of Folk Literature* — ceea ce ar putea lăsa impresia că nu mai există la nici un alt popor — nu se putea naște și nu putea circula decît în zonele în care construcția descrisă a casei e familiară. Or, în tot sudul Dunării, unde lemnul de construcție e mult mai rar decît în nord și unde locuințele cele mai obișnuite sînt din piatră, motivul nu numai că nu se putea răspîndi, dar nici nu putea fi înțeles[15], între construcție și imaginea artistică, cu suport probant etnografic, fiind o evidentă incompatibilitate.

De altfel, el nu a fost înregistrat pînă acum nici măcar la ramurile sud-dunărene ale românilor. Ceea ce dovedește că chiar dacă va fi fost cunoscut inițial, el a dispărut ulterior, cînd imaginea nu a mai fost înțeleasă, așa cum în variantele mai noi ale basmului, talpa casei a fost și este înlocuită cu pragul casei.

Evident, concluzia către care ne-a condus în mod firesc analiza motivului alăptării pe sub talpa casei nu reprezintă decît o ipoteză de lucru, ce se cere a fi verificată printr-o mai atentă și stăruitoare cercetare a materialului folcloric și a ambianței etnografice sud-dunărene. Dar ea este destul de ispititoare spre a ne îndemna să continuăm investigațiile de această natură, aducînd în discuție și alte elemente de suport etnografico-etnologic ale imaginarului.

*NOTE*

[1] Cf. Antti Aarne — Stith Thompson, *The Types of the Folk tale*, Helsinki, 1961, FFC. În „catalogul" lui Adolf Schullerus (*Verzeichnis der rumänischen Märchen und Märchenvarianten. Nach dem System der Märchentypen Antti Aarne*, zusammengestellt von . . ., Helsinki, 1928), e indicat ca tip 327 B.

https://biblioteca-digitala.ro

[2] Corneliu Bărbulescu indică, în lucrarea manuscrisă *Basmul poporan românesc. Catalog tipologic, sistematic și bibliografic*, 23 de variante. Basmul figurează însă și în alte culegeri apărute după alcătuirea tipologiei D-sale. Am da ca exemplu volumele : *Antologie de proză populară epică*, I, de Ovidiu Bârlea (vezi basmul *Cu Măzărean Văsălică*), București, EPL, 1966, p. 460 — 484 ; *Basmul cu Soarele și fata de împărat*, de Gheorghe Vrabie (vezi basmele : *Pipăruș, Busuioc, Făt-Frumos, Măzăreanu-împărat*), București, Editura Minerva, 1973, p. 33 — 42, 42 — 46, 115 — 118) ; *Basme populare românești*, de Ion Nijloveanu (vezi basmul *Iliuță, miros de floare*), București, Editura Minerva, 1982, p. 434 — 445 și *Basme populare românești*, de Mihail M. Robea (vezi basmul *Cu Cacachiz Viteazul*), București, Editura Minerva, 1986, p. 321—328. Personal l-am înregistrat în mai multe variante în sudul Olteniei, în Moldova și Bucovina. Numeroase variante se păstrează în Arhiva de Folclor, de la Cluj-Napoca, și în Arhiva de Folclor a Moldovei și Bucovinei, de la Iași.

[3] Relatările lui Rudolf Schenda (din *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, II, Berlin — New York, Walter de Gruyter, 1979, col. 959) despre strania modalitate din basmele țigănești de a o face pe mamă să spună adevărul apăsîndu-i țița cu talpa (pragul) casei, ar putea lăsa impresia existenței și pe alte meleaguri a tipului de basm aici analizat. În realitate, însă, basmul citat de Rudolf Schenda a fost culeș pe teritoriu românesc, fiind preluat de Walther Aichele, Martin Block și Johannes Jpsen (în cadrul antologiei *Zigeunermärchen*, Jena, 1926) după vol. lui Barbu Constantinescu, *Probe de limba și de literatura țiganilor*, București, 1878. În ce privește motivul ce face obiectul studiului nostru, el îi apărea — desprins de contextul etnofolcloric care l-a generat — lui Walther Aichele „de neînțeles" („Das Motiv, dass die Mutter die Brustwarze unter die Schwelle des Hofes legen soll, ist so nicht zu verstehen", *vol. cit.*, p. 318), iar lui Rudolf Schenda îi aducea aminte de barbarele mijloace de tortură („An grausame Torturen erinnert eine Episode im Zigeunermärchen : Ein starker Sohn klemmt die B. warze seiner Mutter unter einen Balken, um die Frau zum Reden zu bringen", *loc. cit.*).

[4] A se vedea, între altele, varianta publicată de I. T. Mera : „— Da' bine, cum aș putea face eu acest lucru, Petrea mamei ? — Iaca așa, mamă dragă, zise Pipăruș, ridicînd cu degetul cel mic tălpoaia casei" (*Din lumea basmelor*, București, Institutul de Arte Grafice și Editura Minerva, 1906, p. 94).

[5] „Cele din Banat — scrie Simeon Florea Marian — înțarcă copiii lor de regulă cînd le vine mai bine la socoteală, unele mai nainte de a se împlini anul, altele la un an și jumătate, altele la doi ani și iarăși altele, din dragoste mare ce o au pentru dînșii, abia după 2 — 5 ani" (*Nașterea la români. Studiu etnografic*, București, Ediținea Academiei Române, 1892, p. 423).

[6] *Ibidem*, p. 424.

[7] *Ibidem*, p. 145.

[8] *Credințe și superstiții ale poporului român*, Academia Română, „Din viața poporului român" XXVII, București, 1915, p. 281.

[9] *Gospodăria în credințele și riturile magice ale femeilor din Drăguș (Făgăraș)*, extras din monografia *Drăguș. Un sat din Țara Oltului*, București, 1940, p. 49.

[10] Iași, 1986 („Caietele Arhivei de Folclor", VII), p. XXVIII — XXIX.

[11] Același tip de casă e sugerat și de o altă imagine congeneră motivului. Ne referim la imaginea șarpelui crescut sub talpa casei, din balada *Șarpele (Cîntecul Șarpelui)*, ale cărui zvîrcoliri, pe măsura augmentării sale, clatină, dau de o parte casa, dar nu o dărîmă niciodată : „Cînd pruncu mi-era de șase — se spune într-o baladă culeasă de noi de la Gh. Mămăligeanu din com. Șerbănești, Olt — Șarpele mi-era de șapte, /Dete-se casa-ntr-o parte ;/Cînd pruncu-mi-era de șapte,/Șarpele mi-era de opt, /Ridica talpa de tot ; /Cînd pruncu mi-era de opt, /Șarpele mi-era de nouă, /Le ridica pe-amîndouă" (caseta nr. 74, înregistrare din 31 VII 1987).
Casa evocată de cele două imagini este prezentată de Dinu Antonescu (în volumul *Introducere în arhitectura dacilor*, București, Editura Tehnică, 1984) drept tipul cel mai familiar acestor locuri încă din străvechime : „În privința materialului și sistemului constructiv utilizat în zona munților, constatăm că locuințele au, în general, temelii de piatră cu o talpă din lemn culcată deasupra ; peste aceasta se ridică peretele executat din stîlpi de lemn sau pari așezați din distanță în distanță, golurile dintre aceștia fiind umplute cu dulapi, grinzi orizontale de lemn sau împletituri de nuiele" (p. 20). Ea a fost imortalizată, de altfel, și pe Columna lui Traian. A se vedea figurile 128 — 129 din volumul citat.

[12] AICED, i. 11257, inf. Kikulesc Petru, 9 noiembrie 1951.

[13] *Vol. cit.*, p. 437.

[14] „Prunc ul român", I, 4(16) iulie 1886, p. 2 — 3.

[15] Elementele de comparație în acest sens ne sînt furnizate de numeroasele albume de arhitectură populară sau de studiile de sinteză asupra tipurilor de locuință din sud-estul Europei, dintre care citîm doar cîteva mai importante : Charles Diehl, *Călătorii istorice și de artă*,

https://biblioteca-digitala.ro

în românește de Ion Herdan, prefață de Răzvan Theodorescu, București, Editura Sport-Turism, 1984; A. Freudenreich, *Narod gradi na ogoljenom krasu. Zarăzanja-snimci i crtezi arhitekta (Le peuple construit sur le Karst Dénudé. Observations-photos et dessins d'un architecte)*, Zagreb—Beograd, 1962; akad. Crăstiu Miiatev, *Arhitekturata v crednovekovna Bălgariia*, Sofia, Izdatelstvo na bălgarskata Akademia na Naukite, 1965; Gabriel Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris, „Ernest Leroux", 1916; Henry Minetti, *Osmanische provinziale Baukunst auf dem Balkan. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Balkans*, Hannover, 1923, 72 p.; Stefan Stamov, *Arhitekturata na Jeravna*, Sofia, Dărjavno izdatelstvo „Tehnika", 1971; Mariţa Şuput, *Srpca arhitektura u doba turske vlasti 1459 — 1690*, Beograd, 1984; arhitekt Todor Zlatev, *Bălgarska Bitova arhitektura*, I, Sofia, Izdanie na fond „Naucini ţeli" pri dărjavnata politehnika, 1948.

## DAS ENTSTEHUNGSGEBIET DES RUMÄNISCHEN VOLKES IM LICHTE EINES FOLKLOREMOTIVS

*Zusammenfassung*

Der Autor schlägt einen neuen Weg zum Verständnis des Daseins und der Lebensweise in archaischen Zeiten vor, ausgehend von der Untersuchung der ethnologisch-ethnographischen Grundlage des Imaginären.

Um die Ergiebigkeit einer solchen Betrachtungsweise zu erweisen, wird ein Motiv aus dem Märchen *Pipăruş Pătru* (Antti Aarne—Stith Thompson, *The Types of the Folktale*, Tip : 327 B), das Stillen des Säuglings unter der Grundsohle des Hauses, analysiert.

Diese Analyse führt schließlich zu folgenden Hypothesen :

1. Die Bereitwilligkeit der Mutter, dem Kind die Brust unter der Grundsohle zu reichen, als handele es sich dabei um die natürlichste Sache der Welt, läßt auf das Bestehen eines essentiell apotropäischen Ritus in der Urzeit schließen, auf den manche Praktiken im Zusammenhang mit dem Stillen oder der Rettung des Kindes hinweisen, darunter das Nähren auf der Schwelle des Hauses oder die „Heilung" unter der Grundsohle.

2. Das Stillen unter der Grundsohle als solches führt zu einer bestimmten Bauart der Wohnhäuser (die ein Heben und Senken der Sohle zuläßt) bzw. zu einem Monolithbau aus halbierten Stämmen, der für Gebirgs- und Hügelgegenden typisch und auf der Trajanssäule verewigt ist.

3. Da dieses Motiv nicht nur in der Folklore der süddonauländischen Völker, sondern auch in dem der südlichen Zweige der Rumänen (Makedorumänen, Meglenorumänen und Istrorumänen) fehlt und die in Südosteuropa üblichen Haustypen die hier vorausgesetzte Bauart nicht aufweisen, ist zu vermuten, daß diese linksseitig der Donau aufkam, wo sie über den ganzen Sprach—und Kulturraum massiv verbreitet ist, was indirekt für das Entstehen des rumänischen Volkes selbst nördlich der Donau plädiert.

https://biblioteca-digitala.ro

# *COLINDUL CURȚILOR* — EXPRESIE A UNUI TOPOS GEOGRAFIC ȘI IDEATIC CREATOR DE ETNOCULTURĂ
## (II)

MARIN MARIAN

### 2) Asupra cauzelor și consecințelor afinității dintre un text poetic și o melodie
### 3) Premise pentru determinarea specificului regional al colindei din estul Munteniei

Textul *Curților*[15] beneficiază de — și se instituie prin — punerea în acțiune a unei tehnici poetice remarcabile. Din punct de vedere formal, valoarea înaltă, de unicat, a acestei piese poate fi aproximată prin : rigoarea și simplitatea construcției, fluența succesiunii motivelor și episoadelor într-o organicitate de larg suflu epic, dozajul și proporționalitatea internă perfectă, eficacitatea repetițiilor — procedeu care domină cel mai vizibil principiul morfologic și generativ prin care se compune narațiunea poetică. Arhitectura piesei are o structură pentadică. Cantitativ, primul și ultimul episod — cele mai variabile ca întindere — au un număr de versuri aproape egal ; episodul II și IV sînt mai extinse și dominate de procedeul repetițiilor masive și de acela al enumerației ; iar acela central atinge maximum 12 versuri. În mod sugestiv, evidențiind simetria, expresia aritmetică, proporțională a acestor secțiuni ar putea fi redată prin succesiunea {3 + 5 + 1 + 5 + 3} sau {2 + 3 + 1 + 3 + 2}.

*Episodul I :* **prezentarea cadrului general (introducerea epifaniei)** — reușește printr-o subtilă plecare dinspre concretul domestic (festivizat) o introducere progresivă în realitatea mitică și simbolică, declanșîndu-o, actualizîndu-o astfel. „Ale cui sunt ceste curți ? " (sau „ceste case") se întreabă cel mai adesea ; dar se poate și afirma direct : „Icea-și doamne-n ceaste curți/Ceaste curți ceaste domnii/Ceaste nalte-mpărății/Crescutu-mi-au, născutu-mi-au..." ([34], nr. VII, p. 10), „Crescutu-mi-au noue peri/Noue peri și nouă meri" ([13], p. 38). Condiția cu totul specială a acestor pomi „nalți și minunați" : fie „Nouă meri *dintr-o tulpină*/Ca nouă frați dintr-o mumă" ([45], nr. I, p.3), fie „De tulpini *cam depărtați*/De vîrfuri amestecați" ([49], p. 160), este una care îi singularizează și îi consacră drept arbori cosmici. Atenția celui aflat în receptare este înălțată o dată cu privirea (imaginativă) spre vîrful acestor arătări dendromorfe excepționale — arborii cosmici. Sustragerea atenției și participarea la detaliul infim (lumînări arzînd în vîrful arborilor, picături de ceară), ca și repetarea obsesivă a cifrelor încărcate cu putere simbolică (9,3), face ca la coborîrea „privirii" („Sus îmi arde, jos îmi pică") participantul-spectator la acest peisaj

Rev. etn. folc., tom 33, nr. 3, p. 221—241, București, 1988

https://biblioteca-digitala.ro

sacru să regăsească nu lumea cotidiană, realitatea curților care au constituit pretextul unei evaziuni în mitic și al unei actualizări a acestuia, ci o lume a cărei realitate se desfășoară în întregime în afara profanului și a festivului imaginabil. După evaluarea și descrierea laudativă a elementelor și aspectelor celebrante ale curților și caselor gazdei, arborii crescuți (ca din pămînt și ca din senin), în calitatea lor de axe ale lumii și punți între stări și realuri, au deschis și introdus fața simbolică a realului. În căderea lor, cele nouă picături ale celor nouă luminări din vîrful celor nouă arbori generează (sau se prefac în) trei rîuri de mir, de vin și de apă. Casa gazdei prin urmare dispare, se șterge din acest peisaj, deoarece în locul ei a rămas, demnă de luat în seamă, de reprezentat, doar valoarea și înțelesul ei de centru al universului și receptacol sacral. În fond, această introducere a primelor versuri — realizează cadrul (necesar) pentru epifanie; este o introducere *în* și o *instituire a epifaniei*.

O dată cu *al II-lea episod:* **Scalda (desfășurarea acțiunii sacre)**, scena s-a deschis înaintea unei imagini cu totul mirifice, fabuloase. Cu o lentoare extremă ( ! în acest spațiu timpul se desfășoară după alte legi, acelea ale rotirii și circularității, reîntoarcerii continue, de fapt : ale devenirii elicoidale), ni se descrie actul de purificare rituală oficiat de cîteva personaje. Ele se pregătesc în felul acesta pentru participarea la și instituirea unei ceremonii și alaiuri sacramentale de cel mai înalt rang. Aceleași 4 pînă la 8 versuri (indicînd gestul abluțiunii/miruirea cu mir/împărtășirea cu vin/limpezirea cu apă/primenirea hainelor și înveșmîntarea/eventuala înălțare/închinare/ocupare a unui loc privilegiat) se repetă identic la introducerea și prezentarea personajelor (Dumnezeu, Bătrînul Crăciun, sfîntul Ion sau sfîntul Vasile, personajul colectiv „toți sfinții de-a rîndul" și—în fine — „omul bun", adică gazda), fiecare dintre acestea realizînd același ceremonial.

*Al III-lea episod:* **Anchetarea și replica omului,** (conflictul), constituie în fond o secțiune de legătură, de trecere, care dă o altă turnură fluxului narativ, introduce dialogul în locul descrierii (epice) și „dramatizează" astfel desfășurarea subiectului. Prin conținut el vine totodată și cu o notă de tensiune, de „conflictualitate", cu un element de contrarietate. Cel din urmă personaj prezent la ritual, omul de rînd, este chestionat de către suveranul ființelor divine (Dumnezeu sau Crăciun) asupra temeiului în virtutea căruia își permite să se alăture cortegiului sacrosanct. „Unde te gîndești/Unde te nădăjduiești/De te scalzi, te băiezi/De-a rîndul cu noi/Și nu mai 'napoi?" [13]. Mult mai frecventă este însă întrebarea „Cui om bun te potrivești?/au mie? au sfinților?/au lui Ionu, sfîntu Ion?/au betrînului Crăciun?" ([43], p. 29—30). Răspunsul „omului bun" demonstrează adîncimea și atașarea gîndirii autohtonului de partea unei viziuni și morale profund umaniste, detașarea tranșantă a conștiinței românești de atitudinea mistică (*imitatio dei*). „Nu me doamne potrivescu/nici ție, nici sfinților/nici lui Ionu, sfîntu Ion/ nici betrînului Crăciuni,/ci la binele ce-am făptu" (*ibid.*).

Episodul al treilea pune deci sub semnul îndoielii episodul precedent și determină un curs nou desfășurării „acțiunii", determină pe cel de-al patrulea episod. Să mai remarcăm și faptul că în economia generală a piesei acest episod central, III, este cel mai scurt, și, cu poziția sa arhitectonică

https://biblioteca-digitala.ro

și cu funcția sa echilibrează foarte bine succesiunea din interiorul ansamblului.

*Episodul IV:* **Justificarea, îndreptățirea omului,** începe o dată cu prima propoziție afirmativă din cadrul răspunsului oferit de om. „Mă potrivesc doamne mie/Și la faptele ce-am faptu" sau „Mă potrivesc faptelor,/Ce mai fapt, Doamne am fapt !/Am fost tînăr și-am putut,/Mi-a dat mîna și-am făcut. . ." ([36], nr. 107, p. 103). După ce în prima parte a răspunsului celui interogat acesta anulase modul și contextul punerii problemei, cu această parte a doua el mută însemnătatea discuției într-un alt plan. Astfel, pînă la urmă participarea omului la sacru se dovedește și se justifică nu în numele și-n virtutea unei (eventuale) comunități de natură, și nici ca urmare a grației harismatice (deci nici pe temeiuri mistice și nici pe acelea religioase), ci ea se autentifică, se autorizează și adevărește prin intermediul efortului cotidian, laic, al unei opțiuni și manifestări de natură umană( !) superioară. Din punct de vedere stilistic și formal, propriu-zisul episod nou începe cu — și se caracterizează prin — o lungă enumerare. Înfăptuirile vieții eroului sînt : case deschise în care s-au odihnit trecătorii, mese întinse la drumul mare întru hrănirea celor flămînzi, fîntîni la care s-au săturat „secetoșii", poduri pentru parcurgerea vadurilor (adeseori această „podire" avînd de fapt sensul de pavare cu lemn — trunchiuri de copaci — a drumurilor), pomi fructiferi neîngrădiți, cruci la răspîntii pentru orientarea călătorilor. Omul este deci *bun* după chipul și asemănarea (bunătății) faptelor sale. Mulțumirile trecătorilor îi confirmau atît utilitatea (bunătatea) faptelor, cît și, implicit, îndreptățirea pe care o are de a se diviniza, mai exact de a-și releva partea de sacralitate pe care (în)făptuitorul cel bun o posedă. „Eu de mulțămitul lor/Cutesai de mă-nbăeai/În riu de mir/Ș-altu de vin/Ș-alt cu apă limpegeoară" — se repetă invariabil după fiecare din acțiunile înșirate [50]; sau „Eu de mulțumita lor,/Înfloriam și mărgăriam/Sus în slavă mă-nălțam" — se adaugă în același fel ([36], nr. 109, p. 104—106). Atît mulțumirea care i s-ar fi adresat personal, cît și — ori *mai ales* — acel „bogdaproste" („Auzit-am bogdaprosti" ([22], vol. II, nr. 30, p. 89 — 92); „Cîți treceau/Toți mulțămeau,/Bogdaprosti îmi ziceau" ([2], nr. 21, p. 45—46) — motivează eroul — dar de fapt el auzise „Și mai multă bogdaproste" ([34], nr. 7, p. 10—11); pe lîngă profanele mulțumiri, „Tot mai multe-s bogdaprost'" ([16], nr. 168, p. 174—176), acel sacru salut-invocație — aruncat în zări aparent nimănui de către beneficiarii anonimi ai bunelor înfăptuiri, și care se adresează de fapt *realității spirituale* de dincolo de fața vizibilă, concretă a unui lucru, gest sau persoană[16] — sînt elemente care îi confirmă omului temeinicia și firescul participării la divinitate.

*Episodul V:* **Apoteoza (adeverirea, confirmarea și consacrarea) omului,** este dat de intervenția finală a personajului sacru suprem care validează actele omului bun și îl consacră. În „rai", cînd va fi să meargă, omul nostru se va comporta familiar, ca la el acasă, ca un egal și semen al zeilor. („Treci la masă nechemat/Bea paharu ne-ntrebat/ Intră-n rai ne-mpiedecat" — [45], nr.I, p.8.) Episodul lipsește arareori, iar atunci este substituit de urarea finală (comună fondului național de colindă), dar variantele mai vechi îl dezvoltă cu generozitate. „Și tu Doamne (se

https://biblioteca-digitala.ro

referă la omul cel bun, gazda, n.n.) ai să te plimbi/ Pă-n pometul raiului/ Pă-n mirosul florilor/ Pă-n zborul alghinelor/ Pă-n rămătul brazilor/ Pă-n răcnetul broaştelor/ Şi tu Doamne ai să găseşti/ Bogdaprostele 'nflorite/ Mulţumite înbobocite" — se cînta la începutul secolului, înaintea finalului de adresare directă, identificare şi nominalizare a gazdei în persoana „omului bun" din colindă, şi a versurilor de urare ([44], p.31). Tot în anumite variante mai vechi, în cadrul acelor ultime cîteva versuri, de urare, cercul naraţiunii se încheie vizibil, deoarece se face apel nu numai la gazda concretă, ci şi la „curţile" sau „casele" sale de la care s-a pornit. Această revenire abia atinsă şi sugerată ne întoarce în realitatea vizibilă a cotidianului şi a concreteţii spaţiului (domestic) care a fost pînă atunci prilej şi receptacol al epifaniei.

O menţiune cu totul deosebită se cuvine a fi făcută pentru variantele din extremitatea nord-vestică a circulaţiei piesei (Ţara Loviştei — nordul jud. Vîlcea), unde scenariul *Curţilor* este diferit în forma şi conţinutul explicit al textului, dar identic în finalitate cu acela propriu-zis muntenesc[17]. Episoadele I şi II identificate de noi (elogiul casei/curţilor şi abluţiunea) se găsesc în această regiune în posesia altor teme, subiecte şi finalizări textologice de colind. În schimb, această *adeverire sacrosanctă*, acest episod al apoteozării omului tematizează în mod prioritar şi devine oarecum subiect prim al ilustrării poetice din piesă. Constatînd că omul posedă atribute divine, Dumnezeu i se adresează : „Tot stam, domn bun să te-ntreb/ Domn bun, şi-ntreba-te-aş-voi/Ce-nfloreşti şi mărgăreşti/ Ce-mi dai raze ca din soare/ Şi lumină ca din lună?/ Au mie te potriveşti/ Au mie te năduieşti?" ([31], nr.19, p.27). Omul îşi expune înfăptuirile sale bune, încheind prin a sublinia că aceste fapte îl îndreptăţesc pe el. „Ăia mă fac pe min' bun/ Mai bun decît toţi ăi buni" („De-s mai bun ca toţi cei buni" se spune în varianta următoare a aceleiaşi colecţii, [31], nr.20, p.29); apoi el enumeră alte consecinţe ale realizării unei condiţii fiinţiale deosebite. De remarcat şi de reţinut este faptul că aceste consecinţe, de transformare (renaştere) a mediului terestru, sînt identice cu acelea pe care numeroase colinde din Transilvania le enumeră ca manifestîndu-se cu prilejul naşterii Domnului şi al trecerii pruncului Isus prin lume. „Duc mă duc din văile seci/ Văile seci că se pornesc,/ Se pornesc şi-mi izvorăsc./ Duc mă duc din cîmpii d-arşi,/ Cîmpii d-arşi că se pornesc,/ Se pornesc şi-mi otăvesc./ Duc mă duc din codri-uscaţi,/ Codri-uscaţi că se pornesc,/ Se pornesc şi-mi lăstăresc" (*loc.cit.*, p.28)[18].

★

O laudă supremă (divinizarea a fost întotdeauna suprema măgulire poetică), o menire şi proiectare a omului real în sublim încearcă şi realizează deci această piesă ceremonială. Totodată, desigur, ea vizează şi un scop moralizator, educativ, didactic, şi anume ilustrarea şi propagarea, reconfirmarea şi însuşirea unei etici existenţiale superioare. În parte, ideea sa este aceea a dobîndirii supremelor ranguri spirituale şi a înveşnicirii umanului prin fapte bune, morala a ceea ce am putea numi *agathopraxie* : buna înfăptuire ca sens existenţial, practicarea unui crez care are ca efect autentificarea, optimizarea şi consacrarea omului *ca om*, dar totodată şi optimizarea şi transformarea civilizatorie a naturii. Cu toate că au putut interveni în piesă clare opinii teologice şi accente moralizatoare („Vei

https://biblioteca-digitala.ro

trăi tu fericit / Și de îngeri adormit / Ori-ce om are răsplată / Cînd va face a tale fapte" — se încheie cu stîngăcie ideatică și poetică, dar cu rigoare „canonică" în [2], nr. 21, p. 46), cu toate că discursul episodului final (V) se face în termeni religioși, adeverirea, validarea și consfințirea superioară a *omului ca om* constituie rostul real al acestei întregi „dramatizări", „înscenări".

Agathopraxia ilustrată aici nu trebuie însă văzută ca provenind doar din gîndirea religioasă; este adevărat că o anume valorificare a acesteia este proprie și creștinismului (v. morala ortodoxă a „mîntuirii prin fapte bune"), dar ea e fără îndoială mult anterioară acestuia[19]; și încă, mult mai amplă în semnificații, ilimitabilă și ireductibilă la acea valorificare religioasă particulară. Vom vedea, această ireductibilitate și generozitate subzistă pe deplin și în textul nostru. Și apoi, faptul că această morală a făptuirii de bine se întîlnește la descendenții direcți ai acelora care au fost numiți „cei mai drepți" (din sînul celei mai mari seminții europene a antichității) și pe care mulți i-au definit cîndva drept „creștini înainte de Christos", ne indică încă o dată că avem de descoperit, dedesubtul elementelor religioase creștine de care textul se prevalează, sensuri umane și etnoculturale mai adînci și diverse[20]. Întreaga înscenare din *Colindul Curților*, ca și prezența personajelor, a denotațiilor cultice și a sintagmelor ecumenice, ortodox canonizate, slujise de fapt — în colinda noastră — reprezentării și justificării superlative a unui crez, comportament și demnități superioare, autentic umane. Ca ideal comportamental și crez (sau morală existențială), *agathopraxia* nu este însă numai unul consubstanțial firii (definiției) umane — de pretutindeni și dintotdeauna — ci și unul caracteristic pentru profilul și modelul uman al populației strămoșești autohtone.

Ar fi însă păcat să vedem în textul nostru doar ilustrarea unei etici avansate ca ideal existențial. Eroul din narațiunea *Curților* nu făptuise tot ceea ce făptuise în vederea obținerii vreunui privilegiu post-mortem (așa cum s-ar întîmpla lucrurile dacă am avea de a face cu un text efectiv religios). El nu fusese autorul unor realizări utile în vederea obținerii mulțumirilor și a stimei din partea celorlalți (trecători anonimi), nu acționase în numele milei și dragostei creștinești și nici cu scopul cîștigării unui „loc în rai". Deschizînd aci o paranteză necesară, vom atrage atenția că nicăieri în cadrul problematicii și discursului acestui text poetic nu este vorba — ca într-un subiect religios — de experiența și realitatea unui *altceva*, nu este vorba de acel sacru pe care Rudolf Otto l-a încetățenit drept *Ganz Andere*, diferit și opus acelui real familiar, domestic, cotidian. Să revenim la text pentru a vedea că întreaga acțiune mirifică, fabuloasă a îmbăierii și înșiruirii unor personaje sfinte, ca și dialogul dintre om și zeu sînt surprinse a avea loc în chiar curtea reală a gospodarului colindat. Istoria simbolică și actul sau evenimentul care alegoric se narează aici nu reprezintă un mit propriu-zis și nici o experiență mitico-religioasă, tocmai pentru că nu vine cu o *altă* alternativă temporală și spațială de experimentat. Tot ce se petrece și descrie aici nu este filmat dintr-o altă (de „dincolo") lume; nu sîntem cu acțiunea în „rai", ci în lumea purei relevări de conștiință, în lumea semnificațiilor pure, a înțelesurilor finalităților morale și a rosturilor lucrătoare ale existenței umane.

https://biblioteca-digitala.ro

Întrucît realitatea și acțiunea sau experiența sacră — fiindcă numinosul se face indiscutabil prezent aci — apar ca intrinseci și inalienabile aceleia aparent profane, apar deci ca *semnificație spirituală* simultană cu și referitoare la evenimentele existențiale cotidiene (truda zilnică), această istorie, acest act și eveniment simbolic reprezintă o scenarizare alegorică, de natură, semnificație și esență pur filozofică. În acest text, prin faptul că acțiunilor ergonomice li se revendică și consfințește o putere, semnificație și valoare spirituală, se elogiază gestul muncitor, care supune și cultivă natura, și se arată că *actul civilizator constituie starea și atitudinea naturală a omului*. Eroul istorisirii a înfăptuit tot ce-a înfăptuit pentru simplul fapt că s-a dovedit capabil („Am fost tînăr și-am putut"). Dacă actul său a ajuns unul utilitar, generos, de folos altora, reprezintă doar un rezultat secund, o consecință a primordialului gest firesc de *a transforma natura primară, modestă*. Cînd lui Dumnezeu i se răspunde „Ție că mă-mpotrivesc („a se împotrivi — a se potrivi, a se măsura cu", explică T. Pamfile în subsol)/ De mă scald de mă-mbăiez/ C-am fost tînăr și-am putut" ([36], nr.105, p.101-102), în fond se afirmă că *omul este demiurg* mai întîi și-ntîi *pentru purul fapt că înfăptuiește*. Într-una din variantele vîlcene se conștientizează chiar faptul că omul are prin caracter instinctul demiurgic, vocația creatoare, al cărei model suveran este acela divin. „Nu mă ție potrivesc,/ Numai ție năduiesc,/ Că mi-ai dat năstavul tău/ De-am pus casa lîngă drum,/ Și-am tins curtea peste drum" ([31], nr.20, p.28). În ideea aceasta se perpetuează o veche credință universală, și în mod deosebit greco-orientală, conform căreia divinitatea apare și se dovedește ca divinitate în calitatea sa de Creator, de plăsmuitor și făcător de bunuri. Și de pe urma acestei idei revine faptul că creatorul uman, *poietas*, făuritorul iscusit, este—prin această calitate—demiurg (gr. *demiourgos* — meșteșugar, făuritor, artizan), posesor al atributului divin esențial. Prin urmare, „divinizarea"—numită de noi apoteoză și consacrare—(a) omului marchează și confirmă, metaforic și encomiastic, actul îndeplinirii din partea omului a supremului sens existențial : creația[21]. Buna făptuire de care dă dovadă eroul din cîntec, cu prilejul expunerii faptelor sale, identifică cu exactitate condițiile prin care esteticienii au definit *opera creatoare*[22].

Acest *sens existențial*, împlinit și consacrat aci sub forma înfăptuirii creatoare, este totodată și *sensul natural*, ontologic, al omului. „Modul, specific omului, de a fi în univers, îl forțează să fie un creator de cultură", observa M. Eliade[23]. Eroul nostru de colind a făcut din haos, din haosul natural, un cosmos. Instituind o nouă ordine în spațiul, în lumea înconjurătoare, el a repetat un act de Creație, o Cosmogonie. În piesa noastră el este divinizat fiindcă, demiurg, omul a repetat cosmogonia la un alt nivel, la acela specific uman, civilizatoriu, cultural[24].

Omul este zeu fiindcă ceea ce înfăptuiește se dovedește a fi bun. Atragem însă atenția că, în privința *bunătății* faptelor și a omului nostru, aceasta nu se reduce la aspectul *utilității*, ci la *aspectul absolut*, acela de categorie ontologică [25]. Putem înțelege mai bine lucrul acesta dacă pornim de la geneza biblică. În cadrul acesteia, după fiecare zi și act creator din săptămîna Creației, a Facerii primordiale, se accentuează și se repetă constant că demiurgul „a văzut", a constatat și considerat de fie-

https://biblioteca-digitala.ro

care dată situația, lucrurile drept „bune". Cînd de șapte ori ni se spune „Și a văzut Dumnezeu că e bine" iar a opta, ultima oară: „Și a privit Dumnezeu toate cîte făcuse și iată erau bune foarte" (*Cartea Facerii*, I. 1 — 31), egalitatea aceasta care se pune între *bun* și *bine* ne indică înțelegerea termenului *bun* în lumina înțelegerii pe care țăranul român o acordă cuvîntului *bine*. Pentru orice este firesc, natural, conform legilor propriei ființe, omul din popor folosește aceeași invariabilă definiție: „este bine". Prin urmare, prin aspectul „bun" al faptelor demiurgice nu se dezvăluie și nu se proclamă faptul că un lucru creat este folositor (oamenilor), ci că face parte din condiția existenței, că are *justificare ontologică*. *Bun*-ătatea și *Rău*-utatea sînt mai înainte de toate principii, calități și concepte ontologice, și doar mai apoi, mai tîrziu (istoricește și conceptual) axiologice. Dumnezeu (Bunul) și Diavolul (Răul) nu reprezintă în folclorul nostru dualități axiologice opuse, de tip *pozitiv — negativ*, ci dualități ontologice, de unde: principii cosmogonice, egal creatoare.

Pe de altă parte, în vorbirea populară curentă, *omenia* se identifică cu *bunătatea* morală, dar înainte de toate ea înseamnă *a fi om*, înseamnă calitatea, atributul omului-om. Constituie un reflex, o inversare ca *omenia* să rămînă a însemna calitățile nobile, morale ale omului. Sensul ei prim era acela în virtutea căruia desemna condiția autentică a umanului, aceea ontologică. Căci omul este prin definiție, prin natura, prin felul său de a fi, bun; dacă este rău (iar a face o faptă rea echivalează cu „a ieși din rîndul oamenilor"), el *nu este om* (este „neom"). Ineitatea și inerența omului este astfel bunătatea („omenia"); antiomul, neomul nu poate fi decît rău („neomenos"). În ultimă instanță, „om bun" indică și reprezintă de fapt un pleonasm logic și semantic, fiind în fond o expresie alcătuită din două sinonime avînd capacitatea de a se autoreleva, complementa și întări reciproc (chiar dacă vorbirea curentă nu deține conștiința acestui fapt). Eroul din textul *Curților*, participant la abluțiunea sacră, prin cuvintele „Omule, bun dacă ești ...", este întrebat nu în sensul „omule, fii amabil!" sau „dacă ești generos, cinstit și pașnic" (etc.), ci „omule, dacă ești *autentic*, dacă ești om *normal*, spune-mi care îți este măsura (supremă) a autenticității tale ontologice și antropologice". Deoarece numai D-zeu poartă atributul de „Bun", este măsura și identitatea absolută a acestuia [26], omul, fiind chip și asemănare a sa, este, prin statutul său ontologic, *bun*. Aspectul este întărit de una din variantele vîlcene în care întrebarea asupra asemuirii omului („Cui om bun te potrivești?") este înlocuită prin aceea „Cin' pe tine bun te-au fapt?" ([31], nr. 20, p. 28). Omul prin bunătate se apropie de propria sa esență, se autentifică întru propria condiție (și definiție) ontologică. El este zeu tocmai prin atributul *bun*ului, al adeveririi ontologice, al proprietății de *a fi om*.

Dar această bunătate ontologică a omului, această situare a sa sub zodia Binelui (absolut) se manifestă, în ultimă instanță, în mod demiurgic, prin sporul creator. Dacă prin fapte bune, utile și civilizatorii *omul bun* din colind își justifică consacrarea, și dacă atributul său de făuritor îl relevă drept bun și drept similar zeilor, avem de înțeles de pe urma tuturor acestora că modul suprem de autentificare a umanului și sensul supremei antrenări a condiției umane este acela al *participării la creație*.



https://biblioteca-digitala.ro

Dacă în religiile universale s-a susținut posibilitatea înregistrării unor consecințe în lumea „de dincolo", (post-mortem), a celor făptuite în lumea de-aici (viața reală, prezentă), ideea aceasta nu urmărea în fond decît să confirme și să valideze autenticitatea, îndreptățirea și „naturalitatea" ontologică a faptelor omenești, faptul că acestea au valențe ontologice, în absolutul Ființei (*Sein*). În ultimă instanță, binefacerea, înaintea facerii de bine, înseamnă *facerea bună*, adică spor ontologic sau, de asemenea, adeverire ontologică.

Omul bun, sinonim acelui om frumos și bun (*kaloskagathos*) din elină, dă măsura omului la superlativ (și la modul esențial), iar aceasta o face tocmai prin fapta creatoare. Agathopraxia, în ultimă instanță însemnînd *făptuirea întru Binele ontologic*, asigură reala și esențiala întemeiere ontologică a umanului. Iată deci că, ceea ce ne părea la prima vedere doar o ilustrație de morală, cu scop moralizator : scenariul *Curților*, realizează, ilustrează și reformulează o *antropologie* [27]. Dacă ceva de ordin sacru există în acest colind, el este unul din acela care are de-a face cu filozoficul pur. Fără a fi profane sau străine de sacru, substratul și substanța ideaticii și a viziunii prezente în acest text nu au deci ceva propriuzis religios în ele, dar au ceva păgîn și deplin filozofic. *Colindul Curților* se face reflexul și ecoul viu al unor asemenea elaborări ale spiritului, iar conținutul actualizator al narațiunii sale cîntate reprezintă o palingeneză, o resurecție și o superbă revitalizare ideatică, determinată — așa cum vom vedea mai departe — de condiții geografice și istorice concrete și precise ale viețuirii.

★

Să încercăm să vedem ce ne poate dezvălui acest text asupra originii geografice și a genezei sale ideatice. De reținut este mai întîi faptul că doar în Muntenia estică și sud-estică structura melodică generată și deschisă de saficul cu salt ascendent de cvintă apare specializată și monopolizată pe textul analizat al *Curților*. Structurile sinonime (ori foarte înrudite) din Transilvania vehiculează un număr deschis și practic ilimitabil de texte și compuneri tematice. Se prea poate însă ca această stare din urmă să fie doar una actuală, evoluată, ajunsă mai recent ca atare. Se pare că în trecut aria tematică a textelor purtate de o astfel de melodie era mai restrînsă, specifică și — în linii generale — precizabilă și pentru Transilvania. Iată, de pildă, din cele 42 de variante melodice bazate pe formulele safic + dispondeu, pe care le-a cules înaintea primului război mondial și le-a publicat Bartók în antologia sa de colinde românești, [5] (nr. 73 a — 73 ss ; p. 120 — 134), doar trei dețin texte cu conținut „laic" ; toate celelalte 39 au denotații și trimiteri biblice sau religios-apocrife [28]. În piesele cu același safic (cu cvintă ascendentă) + dispondeu culese de S. Drăgoi tot din Transilvania, [23], se evidențiază aceeași preferință pentru texte cu teme sau elemente „religioase" [29]. Abia în culegerile efectuate cu începere din deceniul patru al secolului melodiile cu prototipurile amintite apar cu texte mult mai divers constituite tematic (v. [9, 17, 25, 28, 30, 39, 47]). Putem prin urmare să presupunem cu suficientă îndreptățire că abia în veacul nostru melodia în cauză se îndepărtează, în Transilvania, de *sfera tematică* originară, își diversifică conținutul poetic și deci mesajul semantic, și își apropie sau se asimilează unor diferite teme poetice de gen.

https://biblioteca-digitala.ro

Revenind la textul propriu-zis al *Colindului Curților* din Muntenia, remarcăm că și acesta are și își păstrează — atît pentru scenariul, cît și pentru „recuzita" poetică — denotații, sintagme și elemente religioase. Faptul acesta se adaugă vizibil la a susține originea comună, cît și, dar mai ales, datorită acestei origini, *existența unei adecvări și afinități originare între melodie și* — în ceea ce privește textul — *o arie tematică specifică*. Judecăți putem emite însă și asupra provenienței geografice a textului nostru.

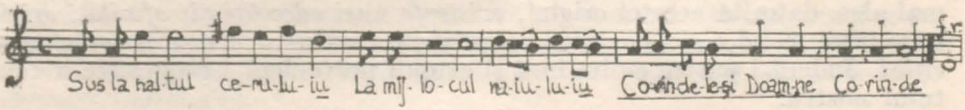
Cînd G. Dem Teodorescu înregistra la Călărași și Buzău, în 1875, *Colindul Curților*, spunea că „Acest colind, ca multe altele, se găsește și în Dobrogea, introdus de mocanii transilvăneni, care l-au învățat, cu orecare modificări, din colecțiunea lui At. M. Marienescu" ([43], p. 29). Folcloristul era deci convins că piesa are o origine transilvană și că a fost importată în sud-estul țării prin intermediul păstorilor transhumanți. Relația cu culegerea publicată în 1859 de către Marienescu, deși este pusă de Teodorescu într-un mod greșit, se face însă deosebit de relevantă într-un alt sens, și anume :

Dintre textele colecției Marienescu, cel la care s-ar fi putut gîndi culegătorul de mai tîrziu nu putea fi decît acela denumit *Scald'a*, și care fusese înregistrat lîngă Arad (v. [27], p. 72 — 74). Este vorba despre un text cu o temă frecventă în repertoriul transilvan și proprie doar acestuia (inclusiv Marienescu o semnala pe teritoriul Clujului, Albei și Aradului, *lucr./loc. cit.*, v. și p. 181) : este vorba de abluțiunea lui Dumnezeu, care, după fiecare din cele trei scufundări ritualice, emite cîte o judecată și o normă axiologică (adeverirea pe rînd a bovinei, cabalinei și ovinei drept (cele) „mai bune" — (v. și [8], p. 262 — 263, tip 150 „Ce-i mai bun pe lume"). În *Scald'a* lui Marienescu sînt prezente doar primele două episoade proprii și *Curților* (prezentarea și pregătirea cadrului scenografic (toposul sacru) și actul abluțiunii divine), în timp ce respectivele „orecare modificări" care deosebesc *Curțile* de textul bănățean și ardelean privesc tocmai episodul al treilea, episod care, ce-i drept, se extrage din aceeași familie panromânească a *relevărilor axiologice*, dar, după cum am văzut, nu se reduce nici la etică și nici la axiologie, ci sfîrșește în semnificații filozofice mai bogate. Pe de altă parte, însă, este foarte posibil totuși ca ipoteza lui Teodorescu să fi fost bazată și pe faptul că, încă pe vremea sa, colinda de tipul semnalat de Marienescu în Banat și Ardeal ar fi putut pătrunde și ar fi putut fi înregistrată și în Muntenia sau Dobrogea, deoarece această piesă transilvăneană este încă prezentă în Muntenia estică la începutul secolului nostru ; în 1910 este găsită chiar pe cursul inferior al Ialomiței, la Țăndărei ([37], p. 27 — 28), iar în 1917 între satele bărăgănene de pe malul Borcei ([24], p. 134 — 136), deci pe întreg teritoriul de legătură cu Dobrogea. Ba chiar mai mult, se prea poate ca G. Dem. Teodorescu să fi avut cunoștință inclusiv de melodia piesei notate de Marienescu, melodie care putea foarte bine să fie aceeași cu a colindului „lui Dumnezeu" sau „de om bătrîn" (*Colindul Curților*) publicat de el. Este, credem, posibil ca melodia *Curților* să fi fost aceeași cu a *Scaldei* și *adeveririi axiologice* atestate pentru prima oară din Banat, deoarece,

https://biblioteca-digitala.ro

tot de acolo de unde publicase Marienescu textul menționat, după opt decenii, în 1938, G. Breazul ne comunică melodia:

Ex. 41 [9], nr. 126, p. 211, „Banat"




După cum se vede, textul muzical este același cu al *Curților est-muntenești*; episodul prim care compune textul poetic, de asemenea („Sus la naltul ceruluiu/ La mijlocul raiuluiu/ În vîrful la nouă meri /Arde-și nouă lumînări /Pică nouă picături/ Tri de vin și tri de mir/ Tri de apă limpejoară/ Și facă de-o băișoară"); pentru ca mai departe, însă, și în întregime, narațiunea să reprezinte o variantă a aceleia publicate în veacul trecut de Marienescu. Este posibil, în consecință, ca melodia, și, în parte, și textul *Curților*, să fi provenit din Transilvania, el creindu-și aici, în Muntenia, ultimul episod (mai exact ultimele două episoade). De asemenea, și-a elaborat aici o finalitate ideatică proprie, străină Transilvaniei, și de asemenea s-a oprit la un dispozitiv propriu al îmbinării text-melodie (succesiunea 1 R 2 a versurilor și nu 1 1 R, 1 2 R sau 1 1 2 2, 1 1 2 3 etc., cum preferă colinda transilvană). Ipoteza lui G. Dem. Teodorescu ar putea fi deci susținută; cu toate acestea, nimic nu-i reduce din valența ei de pură ipoteză, de alternativă *posibilă*. De aceea, nici nu ne vom opri o dată cu ea; vom spori însă și vom nuanța posibilitățile de investigare a filiațiilor pe care *Colindul Curților* le prezintă cu repertoriul colindelor transilvane [30].

Dacă urmărim *aria tematică* cu care textul *Curților* prezintă înrudiri, sîntem frapați mai întîi de intensitatea și diversitatea de care ea se bucură în mod special pe teritoriul transilvan. Această bogată, variată și întinsă arie tematică poate fi determinată și identificată în primul rînd prin elementul de *adeverire sacramentală* (a lucrurilor sau faptelor „bune" sau „mai bune") și este ilustrată în cadrul cîtorva mari teme.

1) Tema *elogiul omului* (sau *domnului*) *bun*. „Cesta-i Domnul bun/ *Doamnele-o*/ Cesta-i Domnul bun*u*/ Bun gînd și-o gîndit/ De el și-o făcut/ De el și-o făcu*tu*/ Casa lîngă drum/ Masa peste drum,/ Masa peste drum;/ Cîți flămînzi îmi trec/ Pe toți îi satură/ Pe toți îi satură;/ Cîți sătoși îmi trec,/ Pe toți îi d'adapă,/ Pe toți îi d'adapă; /Cîți golași îmi trec,/ Pe toți îi îmbracă,/Pe toți îi îmbracă"; sau „Gazda, cest om bun/ *Doamne leo*/ Bun gînd și-o gîndit/ Casa și-a zidit,/ Pomi a răsădit/ Masa lîngă drum..." ([48], nr. CXXVI, CXXVIII, p. 92, 93). Cel mai adesea, calitățile „bune" ale omului (personajul-erou, gazda) capătă adeverirea sacramentală prin *relevarea postumității asigurate* și prin *asigurarea posesiunii* acesteia (admiterea în rai); dar, mai rar, ea se poate exprima și prin *revelarea imanenței sacrului* sau prin *revelarea corespondenței simultane a faptelor* (consacrate) *cu valorile absolute*. „Cesta-i domnul bun [...] Cînd fu mai 'napoi/ Și și-or nimerit/Negri cerșitori/ [...] Și-apoi și-o văzut/ Că nu-s cerșitori/ Că-i domn Dumnezeu/ Cu Pătru-Sânpetru ..." (*ibid.*, nr. LXXVIII, p. 64 — 65).

https://biblioteca-digitala.ro

2) Tema (deja amintită a) *triplei abluțiuni* (efectuate de un singur personaj, Dumnezeu), *urmată de promulgarea valorilor* (-bunuri) *mundane* („Ce-i mai bun").

3) Tema *„pogorîrii" lui Dumnezeu însoțit de Sf. Petru* la casa omului bogat și la aceea a omului sărac. Zgîrcenia bogatului și neomenia lui îl dovedesc ca fiind caracterizat de Răutatea care ontologic îl așază în realitatea infernală a iadului ; bunătatea, adică omenia săracului, situîndu-l în dreptul Binelui ontologic, îi asigură și conferă statutul beatific și paradisiac al ședерii în rai (v. și [8], tip 155 „Bogatul și săracul", p. 267).

4) Tema *obținerii locului în rai* (v. [5] texte, nr. 100a — 100j, p. 430—440 ; între care, textelor 100c și 100d le corespund melodii bihorene similare structurii muzicale a *Curților* muntenești : nr. 73 bb și 74h, p. 127 și 120). Aici, Petru, răspunzător asupra porților raiului, judecă și decide asupra dreptului la sacralitate al membrilor familiei sale. Ca în toate temele amintite, inclusiv ca în textul *Curților*, ospitalitatea, generozitatea arătată altora este aceea care obține, asigură și hotărăște intrarea în rai a celor buni, îndreptățirea celor drepți. (Pîn-ce-ai fost în ceea lume/Ți-ai pus stâna lîngă drum/Cîți drumari că și-or trecut, /Toți la tin' s-or abătut./ Cu brînză i-ai hărănit/Cu lapte i-ai adăpat !", [48], nr. CXI, p. 82 ; v. și [8], p. 275—276, tip 163 „Intrarea în rai".) Alte piese ilustrează prilejul în care Petru este pus ca să permită sau să interzică accesul în rai, criteriile fiind acelea derivate din atitudinea față de agathopraxie („Cel ce fapte bune/Face bine-n lume/Tu pe-acești să-i treci/La raiul de veci", [27], p. 78 ; v. și celelalte subcategorii, „Cheia raiului" sau „Locu în rai", p. 79—88).

5) Tema *judecății florilor*, fără a beneficia de prea multe conotații ecumenice, vizează totuși finalități morale de speța celor proprii temelor amintite mai sus. Dacă „judecata" din „poarta raiului" e făcută de *floarea soarelui* (aceasta jurizînd și legiuind în calitate de soră, emblemă și replică vegetală a soarelui), ea evaluează puritatea sufletească, virtuțile morale generale. Dar dacă e condusă de *floarea* (sau *spicul*) *grîului*, judecata are desigur în vedere rodnicia, hărnicia și fecunditatea făptuirilor bune. (Pentru marea circulație a temei, v. [8], p. 265—266, tip 153 „Judecata florilor".)

6) O temă din ce în ce mai puțin atestată, odinioară mai frecventă în sudul țării și aproape necunoscută în Transilvania (unde ideatica sa, total desacralizată, se consumă în cadrul temei *ciobanul sătul de păstorie*), este aceea a *omului ostenit de prea multa binefăptuire*. Plîngerile pentru durerea brațelor cu care muncește în mod generos explică de fapt motivul ședерii în mare cinste a omului bun și sînt oarecum contrariate o dată cu relevarea demnității sacrale, a părții de „împărățire" a raiului, care îi revine acestuia, la un loc cu cei mai mari sfinți (v. [36], nr. 33, p. 64 ; [37], p. 43—44, 59—60).

Un foarte interesant element comun temelor a 2-a, a 3-a și a 4-a din enumerarea noastră, de altfel propriu și textului *Curților*, este acela al regimului repetițiilor, care guvernează sau cel puțin marchează evident și determină elocvent compoziția generativă, structura și fluența discursului poetic. Grupuri întregi de versuri sînt reluate, ca într-o oficiere fastă, cu prilejul expunerii fiecărui gest, comis identic dar de către un alt per-

https://biblioteca-digitala.ro

sonaj ori cu un alt prilej, într-alt context. („Să luară, să dusără,/Tri ficiori colindători,/Pe la miez de cîntători,/La casa bogatului,/În mijlocul satului//...// Să luară, să dusără/Tri ficiori colindători,/Pe la miez de cîntători,/La casa săracului,/La marginea satului//...// Să luară, să dusără/Tri ficiori colindători,/Pe la miez de cîntători,/Tăt pe culmea dealului,/La porţîle iadului...", [25], nr. 101, p. 142—143.) Cum am văzut, în *Colindul Curţilor*, repetiţia, ca principiu de compunere tehnică, culminează prin rigoarea, proporţia (simetria) şi extensiunea versurilor în care apare. Dar să revenim asupra aspectelor de conţinut ideatic.

Pretutindeni, în toate aceste teme, binefăptuirea constituie unitatea de măsură, este aceea care verifică faptul şi dreptul de a poseda calităţi sacrale, care obţine graţii suverane. Sensul acesta prim, de pură *morală*, pe care-l deţine agathopraxia — ea fiind vizată, ilustrată, presupusă şi reclamată de toate aceste teme poetice discutate —, este cel mai larg, intens şi divers dezvoltat în cadrul repertoriilor ceremoniale transilvane. Dacă temele care exaltă şi ilustrează agathopraxia excelează pe teritoriul transilvan, din moment ce *Colindul Curţilor* se înscrie şi el în contextul larg al acestora, s-ar părea că astfel îşi asigură sau îşi presupune oarecum o relaţie transilvană originară, genetică. Desigur, nu ne putem mulţumi cu (şi nici opri la) acest rezultat. Este destul însă faptul că pentru a ajunge aci am fost obligaţi să efectuăm tot excursul de mai sus în cadrul tematicii transilvane şi naţionale, şi să întrebăm de originea piesei noastre intrînd în legătură în primul rînd cu repertoriul colindei transilvane.

Faptul că există o mare unitate tematică între colindele din Dobrogea, Bărăgan şi Ardeal a fost deja demult observat, comentat şi considerat drept unul care „se datoreşte păstorilor" ([34], p. 1), deci un fapt posibil de a fi pus în seama transhumanţei, a contactelor şi interschimburilor culturale pe care le prilejuieşte. După cum am văzut, însă, în Transilvania textul propriu-zis al *Curţilor* din Muntenia nu există ; dar, după cum ne-am putut convinge pînă acum, nu un text anume trebuie să căutăm în Transilvania, posibil de a fi emigrat cîndva în Muntenia — cum credea G. Dem. Teodorescu acum un secol —, dar un *fond tematic şi ideatic*, da. Ceea ce colinda transilvană, prin abundenţa temelor şi a variaţiilor tematice specifice, ar fi putut stimula şi influenţa în cadrul colindului muntenesc, a fost deci alegerea şi cultivarea *ideii agathopraxiei*. Modul de prelucrare, de tratatare şi finalizare a acestei idei a fost, însă, în spaţiul din urmă, specific spiritualităţii cîmpeneşti. În Transilvania niciodată scenariile dimprejurul agathopraxiei nu ţin atît de bine cumpăna dreaptă între sacru şi laic, nu transcend, nu depăşesc atît de pregnant religiosul şi nu acced atît de elocvent la semnificaţii filozofice aşa de generoase precum în *Curţile* de pe Bărăgan. După cum am analizat deja, în Transilvania agathopraxia se rezumă la sensul primar de *etică*, creştinesc stimulată şi valorizată, fără a atinge o viziune antropologică. Şi încă, nu se ilustrează acolo pînă la evidenţă sensul ontologic, cosmotic-creator al Binelui şi al înfăptuirii umane, rămînîndu-se prea aproape de sensul social idealist sau religios (acela al răsplăţii şi compensării spirituale, post-mortem) în faţa actelor de generozitate. În concluzie, chiar dacă a fost adusă din Transilvania, unde era cultivată cu mai mare fervoare, ideea şi înscenarea moralei agathopraxiei s-a autohtonizat pe deplin în sudul ţării, primind aci valenţe noi, de mare originali-

https://biblioteca-digitala.ro

tate și specificitate regională. (Să nu uităm că Bărăganul estic nu era numai o zonă de pendulare transhumantă, ci și una de *descălecat*. Și, ca orice zonă de descălecat — vatră etnoculturală, și aceasta va fi fost una capabilă de a cristaliza specific etnospiritual, de autentică marcă, de originalitate.)

Diferențele care, ținînd de astă dată de concepția și tehnica poetică, se fac simțite între temele care ating morala agathopraxiei și finalitatea consacrării grație practicării acesteia, constau în aceea că, în Transilvania, textele apelează la un discurs mult mai indirect și impersonal, didacticist, descriptiv, enunțiativ, deci epic prin excelență, pe cînd în Muntenia — ne gîndim desigur în primul rînd la *Colindul Curților* — reprezentarea este dramatică, ilustrativă; nu evocatoare, ci actanțială. Această reprezentare din urmă *transferă* — nu prin reflexie și asimilare mentală, ci direct, prin proiectare și identificare — personajul real, gazda colindată, îl plasează în miezul unui eveniment ceremonios-consacrant, îl face autor al acestei experiențe revelatoare, care *are loc*, întrucît se inițiază și manifestă în prezent, într-un spațiu real, familiar (curțile).

Cu toate că acest text nu este atestat în afara teritoriului muntenesc (din aria de răspîndire a piesei excluzîndu-se treptat Dobrogea, vestul, centrul și nordul Munteniei, iar variantele din sudul Moldovei și din nordul Vîlcei reprezentînd extremele ariei), este totuși imposibil ca această piesă să nu fi trecut mai demult și peste hotarele Carpaților, să nu fi ajuns deci și în Transilvania. Numărul mare al temelor dunărene, cu subiecte vînătorești specifice cîmpiei sudice, cu subiecte pescărești sau marine de indiscutabilă origine dobrogeană, aflîndu-se ca teme, episoade sau motive foarte răspîndite în repertoriile colindei transilvane, demonstrează că drumurile de transhumanță, optime colportării pieselor și temelor muzical-poetice, au favorizat și procesul răspîndirii și infuzării valorilor dinspre sud și sud-est către nordul țării. Structura muzicală sinonimă *Curților* din Muntenia apare în Ardeal cu texte hibride, uneori chiar stîngace, lipsite de rotunjime compozițională și comunicativă. Ele asimilează, se vede, prost textul original (frînturi din primele două episoade) ori contaminează alte texte, tot de import, și adaptează doar parțial teme și texte locale. În centrul Transilvaniei, spre exemplu, în 1933, melodia *Curților* apare drept *Jos în prundu mării dalbe* ([47], nr. 62, p. 106), pe un text cu temă cinegetică, cu un subiect și acțiune în care năvodarii sînt porniți — conform conținutului real și al sensului originar (dobrogean) importat de piesă — ca să vîneze puiul acvatic (al Iudei sau al Vidrei) și sfîrșesc, totuși, prin a prinde o căprioară. Mai recent, și tot în aceeași zonă, melodia în discuție apare iarăși cu teme poetice de sorginte, de proprietate, de conținut declarat și de specific dunărean (v. [28], nr. 16—21, 162, 164, p. 105—109, 387). Acea mare bogăție tematică dobîndită în textul poetic de către variantele transilvane ale melodiei noastre în ultimele decenii se datorează, în parte, tocmai contactului cu aria tematică și tipologică a narațiunilor poetice muntenești (căci se înmulțesc în Transilvania textele arhaice ale colindelor *de fată*, *de flăcău*, *vînătorești*, *solare* specific dunărene, dobrogene sau bărăgănene). Dar, în parte, bogăția tematică obținută în defavoarea și cu prețul restrîngerii sferei de conținut religios se datorează și unui proces intern de diversificare, demascîndu-se cel mai izbitor îndeosebi prin amploarea luată de temele păstorești (mioritice). În ambele cazuri se vede clar — și putem

https://biblioteca-digitala.ro

considera — că aportul fundamental în cadrul acestui proces a aparţinut păstorilor, transhumanţi prin definiţie, şi, prin urmare, că repertoriul muntenesc al *culoarului de trecere* (Ilfov—Ialomiţa) şi-a avut rolul său decisiv. Dată fiind „popularitatea" şi marea frecvenţă a *Curţilor* pe teritoriul de obligatoriu pasaj al păstorilor transhumanţi, numitul *culoar de trecere* al Bărăganului estic, era imposibil ca zonele şi repertoriile transilvane să nu fi intrat în contact şi cu textul în discuţie. Dar forma ilustrării unei idei, care totuşi nu-i era străină, ci — în parte — proprie şi universului de reprezentări al colindei transilvane : agathopraxia, conţinutul inedit şi mesajul original al acestei piese nu au putut prinde şi în altă parte. Acest text nu a putut face rădăcini în Transilvania, unde cu certitudine a şi ajuns prin agenţii transhumanţi, şi nici nu a putut păstra solide rădăcini, în zonele megieşe Munteniei estice, fiindcă nu se potrivea cu fidelitate ethosului „dialectal", nu corespundea spiritului acelui loc.

Imn adus actului civilizator, gestului de *a face*, acolo unde el devine constructiv, creator şi salutar, deci cosmocrator, piesa aceasta indică drept loc al acţiunii, şi, în consecinţă, drept origine, un spaţiu de natură stearpă şi ostilă, deci haotic, îmblînzit de mîna omului, adus la cultură, re-creat. Avem aci, pe plan realist, imaginea peisajului specific Bărăganului românesc[31] : cîmpie întinsă, pămînt arid, secetos, vaduri rele, lipsa vegetaţiei domestice (fructifere), toate cunosc acţiunea benefică şi transformatoare a intervenţiei omului. Şi mai avem în textul nostru ilustrarea unei situaţii tipice pentru un spaţiu în care are loc o fluctuaţie umană continuă ; un teritoriu prin excelenţă de culoar pentru pendularea transhumantă, cum, prin excelenţă, este Bărăganul din estul Munteniei.

O asemenea piesă este creată nu de către un grup nomad (păstorii transilvăneni) şi nici nu este adusă aci, în spaţiul celei mai mari concentrări a acesteia, de un astfel de grup, deoarece este evident că ea constituie rodul unei conştientizări şi al unei luări de atitudine critică, morală şi eroică a omului aşezat, *statornicit* pe un asemenea teritoriu de continuă peregrinare. De asemenea, este puţin probabil ca ea să se nască în regiunile de capăt de drum al păstorilor ; judecînd nu numai după cum îl prezintă textul, ci şi logic, teritoriul genezei sale nu putea fi nici Ardealul, şi nici Dobrogea — locuri de pornire şi de sosire, ci acela pe care l-am denumit *culoar de trecere*. Cea mai favorizată apariţie a textului nostru a fost prin urmare aceea de pe teritoriul est-muntenesc, acelaşi cu al efervescenţei sale actuale. Şi chiar dacă textul nu s-ar fi născut pe acest teritoriu, fapt imposibil de demonstrat de altfel, cel mai preţios lucru este însă că, indiferent de locul posibil al originii sale, piesa şi-a găsit pe *acest* spaţiu geografia — atît cea fizică cît şi aceea spirituală — optimă de cultivare ; important este faptul că în această piesă spiritul locului şi-a găsit o intimă şi adecvată reflectare de sine, dîndu-şi prin intermediul ei măsura originalităţii şi oglindindu-şi în ea profilul specific.

### Concluzii finale

Un examen mai detaliat al repertoriului muzical folcloric este sortit întotdeauna să conducă la revizuirea unor convingeri de pionierat şi la refondarea concepţiilor pe care etnomuzicologul le încearcă. Aceste fapte sînt posibile, necesare şi firești, datorită pe de o parte experienţei şi cu-

https://biblioteca-digitala.ro

noașterii actuale mai lărgite, cît și, pe de altă parte, mobilității tranformărilor obiectului de studiu.

Marea răspîndire a unui element structural sau a unei piese nu comunică în sine un lucru foarte important și măreț; ea nu trebuie să ne inducă în eroare și să ne limiteze observațiile la asertarea uniformității repertoriului și a răspîndirii (circulației) sale. De asemenea, nici istoricitatea unei piese nu constituie elementul esențial al relevanței de care ea se poate face capabilă; ponderea acesteia din urmă nu este întotdeauna direct proporțională cu vechimea atestării sau a originii piesei. Iată, de pildă, în cazul colindului aci în discuție: *modul eolic* care predomină ca structură sonoră a melodiei, *saficul* care o caracterizează — ritm despre care am înregistrat deja opinia reticentă a unui Bártok, Brăiloiu sau T. Alexandru, care bănuiesc această formulă de o proveniență alogenă, cultică și semicultă în folclorul românesc —, și apoi *abundența și preponderența textelor cu conținut biblico-apocrif*, pe care melodia le vehicula, ar putea constitui trei motive suficient de plauzibile pentru ca să nu putem împinge mai departe de evul mediu tîrziu geneza acestei piese. În schimb, această melodie servește ca suport muzical pentru un text care, în ciuda designențelor ecumenice relativ tîrzii de care se prevalează, reprezintă o sublimă palingeneză a unei ideatici precreștine și filozofice. Agathopraxia dedusă din și adusă la viziunea antropologică a demiurgiei civilizatorii ca natură autentică a umanului, și apoi chiar și aspectul traco-dacic al „*raiului*" folcloric (mese întinse, făclii aprinse, pocale nenumărate, vin, banchet continuu), ilustrat în orice final, dovedesc continuarea unui filon de gîndire etnofilozofică veche, fidel perpetuată și cultivată la români. Valoarea înaltă a colindului nostru constă, pe de o parte, în atributul său de restituție și reformulare a unei ideatici deplin și adînc filozofice, iar, pe de altă parte, în calitatea sa de a reprezenta o spiritualitate specifică unui spațiu de descălecat și de pendulare umană, spațiu cu natură ostilă, dar prielnică îndeplinirii atributului demiurgic-civilizatoriu al omului.

Nu e atît de important faptul că un motiv sau o piesă preexistă, că funcționează în mod divers pe un spațiu amplu sau că este abia împrumutată și asimilată. Este important însă pentru cercetător *cum* este aceasta utilizată, valorificată în diferite circumstanțe istorice și geografice. După cum am văzut, atît de frecventul motiv ritmico-melodic *safic* (cu cvintă ascendentă) + *dispondeu* poate și trebuie, indiferent de data apariției sale în folclorul românesc, să fie considerat unul dintre — folosindu-ne de o expresie a lui Brăiloiu — „simbolurile muzicale ale originalității noastre etnice". Acest motiv cu valoare simbolică a generat un text muzical similar și foarte răspîndit în repertoriul panromânesc, dar s-a statornicit într-o structură extrem de bine legată, capabilă să suporte și să ilustreze consecvent, în toate variantele, legile fundamentale de compunere muzical-poetică populară (versificația muzicală românească), capabilă să mențină un text unic, să caracterizeze și să domine un repertoriu de arie etnoculturală specifică doar în cadrul marelui *Colind al Curților* din Bărăganul estic al Munteniei.

Demersul paginilor de față a încercat să dovedească faptul că, în ciuda „universalității" unui motiv călător (saficul cu salt de cvintă ascendentă), ca și a unei structuri muzicale destul de unitare pe care acesta o generează pretutindeni, într-un anumit spațiu geografic el poate căpăta

https://biblioteca-digitala.ro

determinații dialectale, proprietăți definitorii pentru o arie de etnocultură. Același lucru se poate spune și despre text sau despre nucleul tematic al agathopraxiei, dar același lucru se poate afirma—abia acum însă cu toată hotărîrea — și despre etnitatea pe care fuziunea respectivului {text poetic — melodie} o caracterizează. În lumina celor spuse se poate ușor constata că acordăm termenului de „dialect" muzical un sens care se revendică ideii de specific etnospiritual. Deoarece „dialectul" sau „graiul" muzical este înainte de toate un *astfel* de specific uman, un rezultat al *spiritului locului*. Pentru noi, el nu poate fi decît *expresia concret structurată a unui specific etnospiritual determinat geografic și istoric*. La acest specific etnospiritual de primă însemnătate (cel mai vizibil în cadrul elaborării și conservării unei teme și ideatici poetice proprii) se adaugă tehnica și stilul de compunere a discursului muzical (în cazul particular al analizei noastre : simetria perfectă a succesiunii versurilor în cadrul melostrofei 1R2/3R4 etc,. izoritmia și izogenia frazelor muzicale, concordonța număr silabe—pulsații ritmice și încadrarea decasilabului din refren schemei ritmice corespunzătoare cantitativ octosilabului, apocopa finală funcțională, expresivă), toate acestea pentru a putea vorbi despre o deplină exprimare (muzical-poetică) a unui *spiritus loci*.

După ce, cu un alt prilej, vom analiza mai multe piese și vom dezvolta mai pe larg legitățile, calitățile și posibilitățile specificului manifestat în colindul din Muntenia estică, se va dovedi că ar fi fost suficient să fi luat în considerare doar *Colindul Curților* pentru a extrage și generaliza elementele pe care acesta le prezintă drept caracteristice și definitorii pentru întreg repertoriul de gen al acestei zone. Fapt care, alături de frecvența și popularitatea, diversitatea stilistică și totodată conservatorismul structural de care se bucură, îi acordă și statornicesc acestei piese atributul de a fi *emblematică* pentru repertoriul ceremonial și pentru spiritul spațiului amintit.

*NOTE*

[15] Întrucît studiul de față îl continuă pe acela omonim din numărul trecut al „Revistei de etnografie și folclor", se impune revenirea și trecerea lectorului peste cele 10 texte inedite anexate acolo. În paginile de față trimitem la sursa bibliografică doar în cazul unor expresii, versuri și fragmente mai rare ; pentru cele familiare, prezente în majoritatea variantelor colindului în discuție, nu specificăm originile citate.

[16] „Bogdaproste" (etim. : *bog da prostită* ≃ „D-zeu să ierte păcatele morților tăi", cf. Dicționarul Academiei) afirmă, în primul rînd, că s-a recunoscut realitatea spirituală ce stă în spatele și ca finalitate a gestului de dăruire, și, în al doilea rînd, el confirmă, cu adresa sa, această realitate ca existentă, viabilă. Înțelesul acesta originar este evident cu atît mai mult cu cît „bogdaproste" nu substituie pe „mulțumesc", ci adeseori i se alătură (v. textele poetice).

[17] „... S-ar putea caracteriza colindatul din Loviște ca obicei transilvănean, dar cu repertoriu muntenesc. Într-adevăr, colindele din Loviște se aseamănă și tematic, dar mai cu seamă stilistic, ca mod de interpretare — după părerea unor muzicologi — cu cele din restul Munteniei. În felul acesta se vădește o unitate stilistică din Loviște pînă în valea Ialomiței și lunca Dunării. Există în Loviște și cîteva colinde transilvane care își trădează fără greutate originea lor, dar acestea sînt comparativ mai puține. Colindatul din Loviște se deosebește de cel transilvănean printr-un aspect care îi conferă totuși o notă de autentică originalitate" (Ovidiu Bîrlea, *Colindatul în Transilvania*, în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei*, Cluj, 1969, p. 247 — 304 ; frg. cit. p. 295 — 296). Variantele vîlcene ale *Colindului Curților* demonstrează că acest spațiu este realmente unul de original mixaj, de sinteză transilvano-

https://biblioteca-digitala.ro

muntenească. Am putea detalia și perfecta observația folcloristului citat remarcînd că tema, deci subiectul și finalitatea textului sînt acelea, după cum vom vedea mai departe, specific munteneşti ; motivele structurante, prin care tema și finalitatea se materializează, sînt preponderent transilvane. Și apoi, celor două texte din Țara Loviștei ([31], nr. 19, 20, p. 27 — 29) le corespund melodii de factură ardelenească (v. [38], nr. 3, și 28, p. 40 și 59 — 60, melodii care au fost culese deodată cu textele poetice de la [31], și numai forma publicării le-a despărțit). Deci și în cadrul repertoriului, și inclusiv în cadrul structurii muzical-poetice, în nordul Vîlcei creativitatea populară a operat sinteze subtile. Colindatul din Lovişte ne va apărea de aceea nu numai „ca obicei transilvănean dar cu repertoriu muntenesc" (cum spunea O. Bîrlea odinioară), ci, analizînd și luînd ca reprezentativă pentru originalitatea locului și a genului entitatea de operă de artă a piesei (în discuție), colindul acesta ne arată că în Loviștea *elemente de expresie transilvănene* (atît poetice cît și muzicale) *concură pentru a atinge tematizări și finalități ideatice munteneşti*.

[18] În varianta a doua, [31], nr. 20, p. 28 — 29, Dumnezeu este acela care constată, despre omul bun, că „Unde sui în codri negri,/ Codri negri mi-nverzesc/Înverzesc și-mi lăstăresc ;/Unde dai în cîmpi pîrliți,/Cîmpi pîrliți îmi înverzesc,// Îmi înverzesc și-mi otăvesc ;/Unde scobori în văi seci,/Văii seci își izvorăsc/ Izvorăsc și se pornesc ...". [19] În epopeea medievală *Cîntecul Nibelungilor*, marcgraful Rüdeger, cel adeseori numit „prea bun", este dovedit ca atare tocmai prin datele altruismului și ospitalității care caracterizează și sfera (tematică a) „omului bun" din colindele românești. „La drum își are casa și-i tare primitor. La vatra lui oricine îi trece peste prag, găsește găzduire și un cuvînt frumos". Și nici apoteozarea, invocarea sfînteniei și sacralității paradisiace nu lipsește. Sufletul acestui om *de bine*, asemeni aceluia al eroului din colind, trăiește efectiv în rai, realizează modelul experimentării paradisiace. Despre cel pe care epopeea îl numește „tare omenos", „rar veți afla ca dînsul alt om atît de bun", scrie că „E sufletu-i *grădină în raiul înflorit* ..." (*Cîntecul Nibelungilor*. Versiune în proză ritmată după textul epopeii medievale germane. Tălmăcire și prefață de Virgil Tempeanu, București, Ed. Minerva, 1977 ; cîntul al 23-lea, p. 157). Menționăm faptul că în acest text elementul religios creștin este extrem de redus și dispensabil, elementele de mentalitate precreștină, tradițional-populară prevalînd în cadrul aspectului care ne interesează. Prin faptul că și epopeea aceasta atribuie un *statut ontologic deosebit* omului bine-făcător, recunoaștem că etica iubirii semenului și a generozității sociale reprezintă doar o „democratizare" și aplicare a unei viziuni de ontologie și teleologie a umanului, anterioară istoric și axiologic.

[20] Cuvîntul *ktistai*, care a dat în vechime numele generic pentru asceții daci, vine cu siguranță de la indo-europeanul care a lăsat în sanscrită pe *chresta*, care înseamnă „bun", și *chreștu*, „cel mai bun". În greaca veche *chresérios* se spune despre ceea ce servește, ceea ce este util ; *chrestikos* înseamnă util, uzual și „bun datorită utilizării" ; *chrestiomthena* desemnînd „caracterul bun, bunătatea", iar pe *chresteyomai* dicționarele traducîndu-l drept „a se comporta ca un om de bine". Iată prin urmare antecedentele semantice și fonetice ale desinenței „creștin". Fiindcă în cadrul rostirii populare românești s-au păstrat sensurile traco-dace, deci precreștine, recognoscibile în semnificația și uzanța dată cuvîntului *creștin*, semnificație și uzanță care nu este aceea de om religios, ci de „om cumsecade/om de bine" și „om" în general, suplinind uneori chiar termenul de „român".

[21] „Principala lui misiune", spunea Tudor Vianu despre om, „este să construiască opere, să refacă și să îmbogățească civilizația lui" (*Tezele unei filosofii a operei*, în vol. *Postume. Istoria ideii de geniu. Sublimul artistic. Tezele unei filosofii a operei*, București, Ed. pentru Literatură Universală, 1966, p. 168). Ideea este însă arhaică și universală. „Cînd cineva, într-o împrejurare, l-a întrebat pe Socrate care e în opinia lui datoria de căpetenie a unui om, el i-a răspuns fără întîrziere : — Să realizeze ceva *bun*", ne transmite Xenofon (426 — 359 î.e.n.). Pentru grecii antici, performanța și utilitatea constituiau condițiile și calitățile autenticei realizări de sine. „Oamenii destoinici sînt considerați, chiar și de zei — după Socrate — țăranii care-și cultivă ogorul cum trebuie, medicii care îngrijesc bine bolnavii, oamenii politici care văd de interesele statului. Cine, dimpotrivă, nu realizează nimic cum trebuie, nu poate fi considerat ca un cetățean util societății și nu se poate bucura de nici o favoare din partea zeilor" (Xenofon, *Amintiri despre Socrate*, traducere și note de Grigore Tănăsescu, București, Ed. Univers, 1987, p. 85).

[22] „Opera, orice operă, este deci produsul finalist și înzestrat cu o valoare al unui agent moral, de obicei al unui om, considerat în calitatea morală a ființei lui. Produsul pe care îl numim operă are o realitate concretă și relativ durabilă. Realitatea lui se afirmă atunci cînd se desparte de creatorul care l-a produs". În a doua variantă a aceleiași definiții se introduc alte două note revelatoare : „Opera este produsul finalist și înzestrat cu valoare al unui creator moral, care, întrebuințînd un material și integrînd o multiplicitate, a introdus în realitate un obiect calitativ nou" (T. Vianu, *op. cit.*, p. 170, 173).

https://biblioteca-digitala.ro

[23] *La nostalgie des origines. Methodologie et histoire des réligions*, Paris, Ed. Gallimard, 1971, p. 141.

[24] „Un teritoriu necunoscut, străin, neocupat [...] participă încă la modalitatea fluidă și larvară a «haosului». Iar ocupîndu-l și îndeosebi instalîndu-se în el, omul îl transformă simbolic în Cosmos printr-o repetare rituală a cosmogoniei" (Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Ed. Gallimard, 1965, p. 29). Pentru celebrul savant instalarea într-un teritoriu echivalează cu consacrarea acestuia, cu asumarea creatoare a acestuia, act sfîrșind prin a constitui o replică a Universului exemplar, creat și locuit de zei, o repetare a cosmogoniei. „Creația Lumii devine arhetipul oricărui gest creator uman, oricare i-ar fi planul de referință. Am văzut că instalarea într-un teritoriu reiterează cosmogonia [...] orice așezare umană repetă Creația Lumii plecînd dintr-un punct central («buricul»)" (*ibidem*, p. 41). „Instalarea într-un teritoriu echivalează cu fundarea unei lumi". „A se instala într-un teritoriu, a construi o locuință [...] însemnează *a asuma creația «lumii» care a fost aleasă pentru a fi locuită*. Trebuie deci să se imite opera zeilor, cosmogonia [...], locuirea e totdeauna sanctificată prin faptul că ea constituie un *imago mundi* și că lumea e o creație divină" (*ibidem*, p. 43, 47).

[25] O definiție extrem de sugestivă pentru planul referințelor noastre găsim la Simion Bărnuțiu, în cursul său de estetică din 1858 — 1863. „*Bunul* (cel absolut, nu cel relativ precum e folositorul) place, pentru că consună, și încît consună absolut cu legile lucrării omenești, care consonanță de asemenea se poate cunoaște uneori dar și luminat, iar uneori numai se simte. Deci plăcerea spre ce e bun e condiționată prin această convingere mai tare sau mai flace, cum că ceva e universalmente valid în respect moral drept acea consonanță sau că merită a se aproba în mod absolut" (*Estetica*, text stabilit, îngrijit și prefațat de Ion Iliescu, București, Ed. Științifică, 1972, p. 67). Această *valabilitate universală și absolută* a faptelor sale este aceea care justifică „bunătatea" eroului din colind, ca și „consacrarea" sa.

[26] La întrebarea „ce lucru bun să fac ca să am viață veșnică", răspunsul lui Isus este „Ce mă întrebi despre Bun? Unul este cel Bun" (*Matei* **19**, 16, 17), în timp ce în alte locuri același răspuns are formularea „Nimeni nu este bun, fără (sau *decît*) numai unul Dumnezeu" (*Marcu* **10**, 18; *Luca* **18**, 19). Aceeași definiție din evanghelii (trad. G. Galaction) o întîlnim de altfel și la Augustin.

[27] Cînd în diferite contexte diferite personaje „bune" sînt numite cu aceeași formulă, *kalos kai agathos* („frumos și bun"), traducătorii textelor eline scriu „un cetățean vrednic de toată stima", de ispravă, destoinic, onorabil, respectabil, de treabă, dar și (om) adevărat, ales, onest, integru, de bine, de văzut etc. „Textele parcurse de noi ne fac să înclinăm că ea (formula *kaloskagathos* n.n.) se adresează în primul rînd păturilor mijlocii, legate, într-un fel sau altul, de producerea bunurilor materiale. Ea s-a extins mai tîrziu și asupra oamenilor din popor, meșteșugarilor, agricultorilor mai înstăriți și vrednici. [...] Cele două concepte specific elene menționate mai sus, predilecte la Socrate și relevate multiplu de Xenofon, presupun, în cele din urmă, *funcționalitatea* oricărui obiect și eficacitatea oricărei acțiuni omenești. Am văzut mai înainte că în ochii lui Socrate, explicat de Xenofon, *frumosul* coincide cu *folosul*, că societatea e concepută ca o gospodărie multiplicată, că țința individului care se vrea lăudat — și grecii erau cei mai avizi de laude — este de «a face un lucru bun». Este o concordanță între conceptele evocate mai sus și raționalismul grec, între utilitarismul lor și mentalitatea teleologică (finalistă) profesate de Socrate și interpretul său Xenofon [...]. Dacă în ordinea socială și etică *kalokagatia* vizează *utilul*, în ordinea artistică ea are în vedere postulatul proporției, condiția primordială a reușitei artelor plastice în concepția grecilor. Ambele categorii, a utilului și a proporției concordă în cele din urmă cu viziunea elenă, socratică despre armonie, concepută ca integrare a individului într-un întreg" (Grigore Tănăsescu, în nota introductivă la Xenofon, *op. cit.*, p. XV, XVI). Prin urmare, această integrare a individului în Cosmos și participare (a sa) prin creație la Cosmos, chiar dacă trece socialmente prin „utilitate", este totuși ireductibilă praxisului și eticii, revendicîndu-se unei veritabile antropologii.

[28] Texte propriu-zis țărănești, ca origine, înregistrăm abia la nr. 73 gg, p. 129, text nr. 28 f, p. 274 (Hunedoara): fata gătită pleacă la fîntînă prevăzînd ea însăși întîlnirea cu junele care îi va lua inelul din deget; nr. 73 hh, p. 129, text nr. 18, p. 260 (Mureș—Turda): începe cu tema șarpelui devorînd un voinic, pentru ca brusc să se termine cu „lauda bogatului"; nr. 73 pp, p. 132, text nr. 34 b, p. 288—290 (Mureș—Turda): fata chindisind. Restul celorlalte 39 de piese au teme cu conținut *biblic* (nașterea lui Christos, căutarea și vizita magilor-filozofi la Irod, vinderea și răstignirea Fiului, Judecata de Apoi), *apocrif* (botezul pruncului Isus, resuscitarea naturii la trecerea lui, plînsul Fiului în brațele Maicii, Maică în căutarea Fiului, blestemul copacilor și binecuvîntarea bradului de către Maică, jefuirea raiului de către Iuda), *imaginar* (slujba cerească, D-zeu petrecînd în rai și închinînd paharul), *canonic-catehetic* (originea mirului și a vinului).

https://biblioteca-digitala.ro

[29] În cadrul a 17 piese, proporția este de 12 (13 sau poate 15) la 3 (2 sau poate 5); coeficientul de probabilitate este dat de faptul că variantele muzicale de la nr. 131 și 159 nu au înscris textul poetic; în cazul în care le excludem pentru aceea din socoteală, rămîne să luăm în considerare doar 15 piese, cu proporția 12/13 la 3/2. Între acestea avem: trei creații cult, cu texte strofice (unul de certă origine călugărească, avînd ca temă adorarea Maicii, nr. 285, și celelalte bisericești: „Aghios, aghios", „În Viflemul jidovesc", nr. 280, 244), un text semicult, tot de origine bisericească (tema păcătoasei curți a lui Irod, nr. 275), un cîntec de stea (tot strofic, tema slujbei preoțești de la mănăstirea cu nouă altare, nr. 255), șase apocrife (plînsul Fiului în brațele Maicii, nr. 174, 205, 228, Maica voind să nască blestemă plopul și caii, binecuvîntind boii, nr. 202, prădarea raiului, nr. 295, D-zeu trădat jidovilor de către o fată, nr. 296). Un text tinde să fie laic dar este totuși afectat religios (Domnul este trezit din somnul greu de către porumbei și fecioare, nr. 88), unul începe prin a fi păgîn și continuă prin a fi ecumenic (arătarea Crăciunului și umbletul popii cu iordănitul, nr. 130), altele două fiind efectiv laice, fără formale conotații creștine (fata chindisind în leagăn, chemarea colindătorilor, nr. 234, 259).

[30] Am folosit pe întreg parcursul atît denumirea feminină, cît și cea cu terminația masculină („colindă" și „colind"), deoarece prima formă este cea care s-a impus în literatura de specialitate, cu toate că în sudul țării, în popor, se folosește forma neutră (cu terminație masculină), de *colind*. Cînd ne-am referit deci la repertoriul și spațiul transilvan, am utilizat denumirea familiară acolo (colindă), iar cînd ne-am referit la Muntenia, am numit genul și piesa colind.

[31] „Cîmpie lungă" cu „tristă zare", unde „Nici casă, nici pădure, nici riu răcoritor,/ Nimic nu-nveselește pe bietul călător/Pustietatea goală sub arșița de soare/În patru părți a lumei se-ntinde-ngrozitoare,/Cu iarba-i mohorită, cu negrul ei pămînt,/Cu-a sale mari vîrtejuri de colb ce zboară în vînt",/„Singurătatea mută, sterilă, nepătrunsă", „Nici casă, nici pădure, nici riu răcoritor/Nimic nu se arată pe cîmpul de mohor!" — astfel descrie Vasile Alecsandri cîmpia Bărăganului (*Bărăganul*, publicată în „Convorbiri literare" la 15 aprilie 1870), cu epitete pe care le regăsim de altfel și în descrierea pe care Alexandru Odobescu o va face aceluiași topos (în cap. I din *Pseudokineghetikos*). Să reținem că ambele descrieri sînt contemporane cu epoca de plină răspîndire și vitalitate muntenească a *Colindului Curților*, și, totodată, cu aceea a primelor atestări ale piesei noastre sau a agathopraxiei sudice.

## BIBLIOGRAFIE


[1] Alexandru, Tiberiu, *Bartók Béla despre folclorul românesc*, București, Ed. Muzicală, 1958.

[2] Bălășel, preot Teodor, *Versuri populare române ceremonioase* (adunate și coordonate de ...), vol I-iu, Craiova, Ed. „Ramuri", [1919].

[3] Bartók Béla, *Însemnări asupra cîntecului popular*, București, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, 1956.

[4] Bartók Béla, *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München, 1923; idem, *Rumanian Folk Musik V, Maramureș Country*, edited by Benjamin Suchoff, The Hague, Martinus Nijhoff, 1975.

[5] Bartók Béla, *Carols and Christmas Songs (Colinde)*, în *Rumanian Folk Musik IV*, edited by Benjamin Suchoff, The Hague, Martinus Nijhoff, 1975.

[6] Brăiloiu, Constantin, *Giusto silabicul. Un sistem ritmic propriu muzicii populare românești* (1948) și *Versul popular românesc cîntat* (1954), în *Opere*, vol. I, București, Ed. Muzicală, 1967, p. 173 — 234, 15 — 118.

[7] Brăiloiu Constantin, Emilia Comișel, Tatiana Gălușcă Crișmaru, *Folclor din Dobrogea*, București, Ed. Minerva, 1978.

[8] Brătulescu, M., *Colinda românească*, București, Ed. Minerva, 1981.

[9] Breazul, George, *Colinde* (culegere întocmită de ...), „Cartea satului", Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 1938.

[10] Breazul, George, *Pagini din istoria muzicii românești*, Culegere de studii muzicale scoasă de G. Breazul, IV, Craiova, (Ed.) Scrisul Românesc, 1940.

[11] Breazul, George, *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. V, București, Ed. Muzicală, 1981.

[12] Brediceanu, Tiberiu, *170 melodii populare românești din Maramureș*, București, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, 1957.

[13] Burada, Teodor T., *O călătorie în Dobrogia*, Iași, Tip. Națională, 1880, p. 38 — 42.


https://biblioteca-digitala.ro

[14] Caraman, Petru, *Literatură populară*, în „Caietele Arhivei de Folclor III", Iași, Universitatea „Al. I. Cuza" — Iași, CLILF, AFMB, 1982.
[15] Ciobanu, Gheorghe, *Cîntece de lume — secolele XVIII — XIX* (Izvoare ale muzicii românești. Vol. IX. Transcripta), București, Ed. Muzicală, 1985.
[16] Cireș, Lucia, *Colinde din Moldova*, în „Caietele Arhivei de Folclor V", Iași, Universitatea „Al. I. Cuza" — Iași, CLILF, AFMB, 1984.
[17] Cocișiu, Ilarion, *Cîntece populare românești* (ed. postumă), București, Ed. Muzicală, 1960.
[18] *Colinde și cîntece de stea* (culegere îngrijită de Constantin Brăiloiu), București, „Publicațiile Academiei de muzică religioasă", 1931.
[19] Costăchescu, Mihai, *Cîntece populare românești*, (ed. I, 1919), în Folclor din Moldova (Texte alese din colecții inedite), Ed. pentru Literatură, 1969.
[20] Crețu, Grigore, *Folclor din Oltenia și Muntenia*, în vol. *Folclor din Oltenia și Muntenia*, București, Ed. Minerva, 1970.
[21] Cucu, Gheorghe, *200 colinde populare* (culese de la elevii Seminarului Nifon în anii 1924—1927), (ed. postumă), București, „Publicațiile arhivei de folclor VI", 1936.
[22] Diaconu, Ion, *Folklor din Rîmnicul Sărat*, vol. II și III, Focșani, Tip. Cultura, 1934.
[23] Drăgoi, Sabin V., *303 colinde cu text și melodie* (culese și notate de ...), Craiova, Ed. „Scrisul Românesc", [1931].
[24] Dumitrașcu, N. I., *Cîntări de stea și colinde*, (ed. a II-a), București, Ed. Casa Școalelor, 1928.
[25] *Folclor muzical din zona Huedin* (coord. șt. Traian Mîrza), Cluj-Napoca, CCES jud. Cluj, Conservatorul de muzică „G. Dima" — Cluj-Napoca, 1978.
[26] Ionescu, Constantin A., *Colinde cu text și melodie* (culese și notate de ...), Sibiu, Tiparul „Scrisul românesc", 1944.
[27] Marienescu, Athanasie Marianu, *Colinde* (culese și corectate de ...), București, Imprimeria Națională, ed. a II-a, 1861.
[28] Medan, Virgil, *Cîntece epice*, Cluj-Napoca, [f. ed.], 1979.
[29] Mihalcea, Gheorghe C., *La dalba cetate. Folclor nord-dobrogean*, Tulcea, CCES, CICPMAN, 1975.
[30] Mîrza, Traian, *Folclor muzical din Bihor*, București, Ed. Muzicală, 1974.
[31] Mohanu, Constantin, *Fîntîna dorului. Poezii populare din Țara Loviștei*, București, Ed. Minerva, 1975.
[32] Moldoveanu-Nestor, Elisabeta, *Folclor muzical din Buzău*, București, Ed. Muzicală, 1972.
[33] Mușlea Ion, Bîrlea Ovidiu, *Tipologia folclorului. Din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu*, București, Ed. Minerva, 1970.
[34] Neagu, Gheorghe I., *Colinde din Ialomița*, Roșiorii de Vede, (f. ed.), 1946.
[35] *Obiceiul colindatului și colindele*, în *Antologia muzicii populare românești*, vol. III, disc Electrecord, EPD 1257, 1972, fața I.
[36] Pamfile, Tudor, *Sărbătorile la români. Crăciunul. Studiu etnografic*, București, „Socec & Comp și C. Sfetea", 1914.
[37] Păsculescu, Nicolae, *Literatură populară românească* (adunată de ... cu 30 arii notate de Gheorghe Mateiu), București, „Socec", 1910.
[38] Piloiu, Ion, *Folclor muzical din Țara Loviștei*, CCES jud. Vîlcea, CJICPMAN Vîlcea, 1981.
[39] Pop, Gheorghe G., *Folclor muzical din Maramureș*, Sighetul Marmației, CCES jud. Maramureș, CJCICMAN, 1982.
[40] Popovici, Vasile I., *Cîntece (Colinde) de Crăciun și Anul Nou din județele Dîmbovița și Ialomița* (culese și notate de ...), București, (f. ed.), 1934.
[41] Rădulescu-Pașcu, Cristina, *Repertoriul obiceiurilor de iarnă*, București, Conservatorul de muzică „C. Porumbescu", 1983.
[42] *Studii de etnografie și folclor din zona Brăilei*, Brăila, CICPMAN jud. Brăila, 1977 (cu deosebire p. 110 — 126, cap. *Încercare de caracterizare a folclorului muzical din jud. Brăila în contextul folclorului românesc contemporan*, de dr. Ghizela Sulițeanu).
[43] Teodorescu, G. Dem., *Poesii populare române*, București, Tip. Moderna, 1885.
[44] Tutescu, Șt. Șt., *Colinde din popor* (adunate de ...), Craiova, Tipografia și legătoria de cărți Fane Constantinescu, 1909.
[45] *Un mănunchi de colinde din Vrancea și din alte părți ale județului Putna* (culegere făcută de școlari pentru poetul Baronzi), Vălenii de Munte, Ed. „Neamul românesc", 1910.
[46] Ursu, Nicolae, *Cîntece și jocuri din Valea Almăjului*, București, Ed. Muzicală, 1958.
[47] Ursu, Nicolae, *Folclor muzical din Banat și Transilvania (300 de colinde, cîntece și jocuri)*, București, Ed. Muzicală, 1983.

https://biblioteca-digitala.ro

[48] Viciu, Alexiu, *Colinde din Ardeal* (Datini de Crăciun și credințe poporane, culegere cu adnotațiuni și glosar de ...), București, „Libr. Socec & Comp. și C. Sfetea", 1914.
[49] Vulpescu, Mihail, *Cîntecul popular românesc*, (București), Tip. „Oltenia", 1930.
[50] Vulpian, D., *Poesia populară pusă pe muzică. Culegere din toate țerile române. Banat Bucovina, Macedonia, Moldova, România și Transilvania*, București, (f. ed.), 1886, (vol. mel., p. 40; vol. texte, p. 89 — 90).

## LA CHANSON DE NOËL *CANTIQUE DES COURS* — EXPRESSION D'UN TOPOS GÉOGRAPHIQUE ET IDÉATIQUE CRÉATEUR D'ETHNOCULTURE (II)

*Résumé*

### 2) Sur les causes et les conséquences de l'affinité d'un texte poétique pour une mélodie

### 3) Quelques prémisses à déterminer le spécifique régional de la chanson de Noël de l'est de la Munténie (sud-est de la Roumanie)

Le texte poétique de notre chanson cérémoniale n'exite pas au-delà des frontières de la Munténie historique et traditionnelle (seulement dans la Moldavie la chanson a pénétré, à cause de l'unification de ces provinces réalisée déjà en 1859). En analysant sa narration, on observe que au-dessus du scénario représenté, et qui utilise des syntagmes, éléments et personnages presque oecuméniques (chrétiens), on dépasse par des significations philosophiques tout sens religieux qui peut être donné à la morale du bien-faire (de *l'agathopraxie* disons-nous). L'apothéose et l'assimilation hiératique du „bon homme" (le héros), se réalise au nom de *l'objectivation de l'attribut créateur, démiurgique et civilisateur*, celui qui authentifie la condition humaine. *Le bien-faire signifie donc l'apport onthologique de l'individu et la participation de l'homme à la Création*, acte qui consacre celui-ci au rang des êtres divins. La maîtrise et la culture de la nature (Chaos) veut dire recomposer un monde (recosmiser). Le paysage illustré dans notre texte est celui spécifique du Bărăgan (les champs munténesques) et la situation sociale surprise prouve que ce texte a pour origine un territoire comme est — par excellence — celui de l'est de la Munténie, caracterisé autrefois par le flux humain continu et par la stérilité des champs.

https://biblioteca-digitala.ro

## breviar ● breviar ● breviar ● breviar

● **ÎN DEZBATERE: MITOLOGIA ROMÂNEASCĂ.** Sub acest generic I. Oprișan deschide o anchetă în „Revista de istorie și teorie literară" asupra uneia dintre problemele care, mai ales în ultimii ani, au făcut obiectul unor discuții aprinse, nu arareori pătimașe și contradictorii, cu intervenții ce, în unele cazuri, au atins extremele. Se simte nevoia unor clarificări teoretice și metodologice, a unui inventar cît mai complet al opiniilor și contribuțiilor în acest domeniu și tocmai acestui deziderat încearcă I. Oprișan și interlocutorii săi să-i găsească răspunsul. „Aspirînd firesc către sinteză, își motivează I. Oprișan intervenția, și către elaborarea instrumentelor fundamentale de lucru, cerute imperios de epoca în care trăim — în consensul evoluției înseși a folcloristicii și a disciplinelor umaniste în ansamblul lor — cercetătorii contemporani s-au aplecat în ultimii ani către investigarea metodică a stratului arhaic de datini, credințe și simboluri, în vederea surprinderii liniilor de forță ale mitologiei naționale. Urmărirea atentă a acestui proces efervescent, în plină desfășurare, ca și elucidarea cîtorva din chestiunile fundamentale — în primul rînd de metodologie — ale cercetărilor dedicate mitologiei autohtone, ne determină să deschidem ancheta de față". Inițiativa lui I. Oprișan este generoasă, iar întrebările la care solicită răspuns sînt pe cît de ingenios formulate, pe atît de cuprinzătoare. În ce măsură se vor da răspunsuri care să acopere integral zona investigată ne vom putea da seama numai în momentul în care ancheta se va încheia. Deocamdată, la ancheta întreprinsă de I. Oprișan, au avut amabilitatea — și curajul — să răspundă: Mihai Coman, Grigore Popa, H. H. Stahl, Mihai Șora, Gheorghe Vrabie (în nr. 2—3, aprilie—septembrie 1986, p. 7—17); I. C. Chițimia, Paul P. Drogeanu, Gh. Pavelescu, Dumitru Pop, Gh. Vlăduțescu (în nr. 4, octombrie—decembrie 1986, p. 12—19); Valeriu Anania, Ernest Bernea, Andrei Oișteanu, Alexandru Popescu, Vasile Vetișanu, Răzvan Theodorescu (în nr. 1—2, ianuarie—iunie 1987, p. 60—71, 104); Corneliu Bărbulescu, Gheorghiță Geană, Marianne Mesnil, Andrei Pleșu, N. Steinhardt (în nr. 3—4, iulie—decembrie 1987, p. 56—66). Publicarea răspunsurilor primite încă nu s-a încheiat.

● **ANUARUL DE FOLCLOR.** Prestigioasa publicație elaborată de Sectorul de Etnologie și Sociologie al Centrului de Științe Sociale de la Universitatea din Cluj-Napoca își continuă apariția cu un număr triplu: V—VII (1984—1986). Spațiul grafic deosebit de generos (524 p.) îngăduie colectivului de redacție (redactor responsabil: Ion Cuceu; colectivul de redacție: Istvan Almasi, Nicolae Bot, Virgiliu Florea, Hanni Markel, Dumitru Pop, Ion Șeuleanu) să structureze sumarul publicației pe cîteva rubrici foarte consistent susținute: *Studii*; *Sistematica. Tipologia*; *Arhiva*; *In memoriam*; *Note*; *Recenzii*; *Colaboratori*.

Volumul se deschide cu o prefață și lista abrevierilor, după care urmează studiile cu caracter orientativ semnate de Dumitru Pop și Ion Șeuleanu.

Ca și studiile, materialele, notele și recenziile sînt semnate de personalități cunoscute în cercetarea științifică a culturii noastre populare: Nicolae Bot, Traian Gherman, Adrian Fochi, Gheorghe Pavelescu, Iordan Datcu, Iosif Hertea, Virgiliu Florea, Hanni Markel, Ion H. Ciubotaru, Silvia Ciubotaru, Ion Chiș Șter, Ion Cuceu, Maria Cuceu, Ioana Szenik, Lucia Iștoc, Gabriela Voö, Iulia Nemeth, Stelian Mîndruț etc.

Publicația poate fi procurată, contra ramburs, printr-o simplă scrisoare, la adresa: str. Republicii nr. 9, 3.400 Cluj-Napoca, sau direct, de la redacția revistei noastre.

● **ABONAMENTE.** Repartizarea pe județe a abonamentelor la „Revista de etnografie și folclor" este următoarea: Alba — 5; Argeș — 3; Bacău — 25; Bihor — 2; Bistrița-Năsăud — 2; Botoșani — 1; Brașov — 5; Brăila — 2; Caraș-Severin — 3; Călărași — 1; Cluj-Napoca — 13; Constanța — 2; Covasna — 3; Dîmbovița — 3; Dolj — 6; Giurgiu — 1; Gorj — 1; Harghita — 1; Hunedoara — 4; Ialomița — 2; Iași — 11; Maramureș — 8; Mehedinți — 13; Mureș — 5; Neamț — 4; Olt — 6; Satu Mare — 4; Sălaj — 4; Sibiu — 6; Suceava — 7; Teleorman — 1; Timiș — 6; Tulcea — 1; Vîlcea — 3; Vrancea — 3; municipiul București — 34.

Nu avem nici un abonament în județele: Arad, Buzău, Galați, Prahova și Vaslui.

https://biblioteca-digitala.ro

# SIMION MEHEDINŢI ŞI CONSTITUIREA ETNOGRAFIEI CA DISCIPLINĂ AUTONOMĂ ÎN ROMÂNIA

BORIS ZDERCIUC

La 14 decembrie 1987 s-au împlinit 25 de ani de la încetarea din viaţă a lui Simion Mehedinţi, personalitate de primă mărime, cu un înalt prestigiu în istoria ştiinţei şi culturii româneşti, „savant-cetăţean şi exemplar patriot" — cum îl caracterizează C. Coşman într-un medalion publicat acum mai bine de doi ani în revista „Contemporanul" (vezi numărul din 30 august 1985).

Omagiind memoria acestui mare învăţat român, ne propunem să marcăm contribuţia lui Simion Mehedinţi la constituirea, consolidarea şi dezvoltarea etnografiei ca disciplină autonomă în ţara noastră, domeniu ştiinţific care, cel puţin la o primă privire, este considerat ca fiind pe al doilea plan în activitatea şi preocupările sale.

Înzestrat cu o inteligenţă superioară, stăpînind o vastă cultură, cu un caracter de-a dreptul enciclopedic, cu un spirit de observaţie pe cît de profund, pe atît de fin şi cu o excepţională capacitate de sinteză, Simion Mehedinţi a îmbrăţişat o largă problematică ştiinţifică şi culturală, teoretică şi practică. Dominantele activităţii şi preocupărilor sale, aşa cum rezultă dintr-o analiză mai atentă a operei sale ştiinţifice, rămîn însă geografia şi pedagogia. În aceste domenii ne-a lăsat lucrări fundamentale, care, prin conţinutul lor de idei şi prin logica argumentaţiei, îşi păstrează neştirbită valabilitatea pînă în zilele noastre.

Fiu al Vrancei, născut într-o familie care a avut, printre ascendenţi, preoţi şi învăţători, Simion Mehedinţi a văzut lumina zilei în satul Soveja, la 18 octombrie 1868. Urmează şcoala primară la Soveja şi Vidra, studiile secundare la Roman, Focşani şi Bucureşti, înscriindu-se apoi la Universitatea din Bucureşti, Facultatea de Filozofie, unde-l audiază pe Titu Maiorescu, pentru care va păstra o adîncă preţuire toată viaţa. După obţinerea licenţei ocupă, pentru scurtă vreme, un post de profesor suplinitor, de istorie, la Focşani.

Din iniţiativa lui Alexandru Odobescu şi cu sprijinul lui Titu Maiorescu, Societatea Geografică Română îi acordă o bursă pentru specializare în geografie la universităţile de peste hotare. Se opreşte mai întîi la Paris (1893), unde îl audiază pe Vidal de la Blache, apoi la Berlin, unde urmează cursurile lui Peschel şi von Richtofen şi, în sfîrşit, la Leipzig, unde se specializează cu Fr. Ratzel, „cel mai filosofic spirit dintre geografii de la sfîrşitul sec. al XIX-lea", cum îl caracterizează Mehedinţi însuşi pe întemeietorul antropologiei analitice. La Leipzig, sub conducerea ştiin-

Rev. etn. folc., tom 33, nr. 3, p. 243—249, Bucureşti, 1988



https://biblioteca-digitala.ro

ţifică a lui Ratzel, Simion Mehedinţi îşi susţine teza de doctorat, obţinînd menţiunea „Magna cum laude".

Reîntors în ţară este numit la catedra de geografie de la Universitatea din Bucureşti, catedră înfiinţată în 1900, devenind, astfel, primul profesor de geografie în învăţămîntul superior românesc, fondatorul şi organizatorul învăţămîntului geografiei în ţara noastră, întemeietorul geografiei moderne din România. Prelegerea inaugurală, rostită în 1901, avînd ca temă *Obiectul şi definiţia geografiei*, este audiată şi de fostul său profesor Titu Maiorescu. Timp de aproape patru decenii cît a funcţionat ca profesor (se retrage din învăţămînt în 1938, dedicîndu-se muncii de cercetare şi elaborare de studii), Simion Mehedinţi formează o adevărată şcoală geografică românească, ale cărei baze, puse la începutul secolului, au rămas în linii generale aceleaşi, iar în decursul anilor „nici profesorul Mehedinţi şi nici elevii lui nu au avut motive să-i aducă vreo modificare esenţială" (Vintilă Mihăilescu, *Omul şi opera*, în Simion Mehedinţi, *Opere alese*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1967, p. 11). Temeinica pregătire din timpul studenţiei şi din perioada de specializare, cunoaşterea adîncă a modului de viaţă din satele şi oraşele noastre şi un excepţional tact pedagogic l-au dus pe Simion Mehedinţi, după aprecierea lui V. Mihăilescu, „la descoperirea sensului filosofic al geografiei moderne, ca ştiinţă a întregului terestru"... considerat „ca un tot unitar cu două feţe : natura şi societatea". În concepţia lui Mehedinţi, geografia este ştiinţa pămîntului şi a omenirii care-l locuieşte.

În 1920 este ales membru al Academiei Române, rostind, în şedinţa solemnă din 5 iunie, acelaşi an, discursul de recepţie cu tema *Caracterizarea etnografică a unui popor prin munca şi uneltele sale.*

Se stinge din viaţă la 14 decembrie 1962.

Cu tot interesul pe care-l prezintă latura geografică a activităţii lui S. Mehedinţi — de fapt latura care l-a consacrat în ştiinţa românească — scopul pe care-l urmărim nu ne îngăduie să poposim, mai pe îndelete, asupra acestui aspect. Pentru o informare mai detaliată în problemă sugerăm consultarea cu mare folos a lucrării Simion Mehedinţi, *Opere alese*, citată anterior, lucrare în care, pe lîngă unele opere ale savantului, sînt publicate de către cîţiva dintre elevii săi o serie de studii privind : *Omul şi opera* (Vintilă Mihăilescu), *Concepţia şi metoda în opera geografică a lui Simion Mehedinţi* (Victor Tufescu), *Locul lui Simion Mehedinţi în geografia secolului XX* (Vintilă Mihăilescu), *Şcoala geografică românească formată de Simion Mehedinţi* (Nicolae Orghidan), *Simion Mehedinţi despre rolul factorului geografic în istoria poporului român* (Ion Conea).

Pentru problema care ne interesează, subliniem că studiul lui Ion Conea prezintă o importanţă majoră pentru cunoaşterea concepţiei lui Simion Mehedinţi privind vechimea, originea şi permanenţa poporului român şi a culturii sale în spaţiul carpato-danubian, deci pentru etnografie.

Simion Mehedinţi a desfăşurat o importantă şi deosebit de valoroasă activitate teoretică şi de îndrumare practică, pentru constituirea şi afirmarea etnografiei ca disciplină autonomă. Raportată la perioada în care a lucrat, contribuţia sa îl aşază pe Simion Mehedinţi, la noi în ţară, printre deschizătorii de drum şi întemeietorii etnografiei ca ştiinţă despre om' despre civilizaţia, cultura şi modul de viaţă al colectivităţilor umane, ca grupări etnice. El a analizat şi definit unele concepte fundamentale cu

https://biblioteca-digitala.ro

care operează etnografia — conceptele de civilizație și cultură —, a argumentat cu o remarcabilă logică statutul etnografiei ca disciplină autonomă, a elaborat și recomandat metode de cercetare etnografică. În preocupările sale un loc important îl ocupă etnografia poporului român, susținînd în mod ferm valoarea argumentului etnografic pentru dovedirea vechimii și continuității poporului nostru, a originalității specifice a culturii sale.

Pe lîngă cursurile de etnografie predate la catedră, veritabile pledoarii pentru justificarea etnografiei ca disciplină de sine stătătoare, cu statut autonom, Simion Mehedinți ne-a lăsat numeroase lucrări de importanță fundamentală pentru problema în discuție. Dintre acestea notăm : *Aplicări antropogeografice în sfera etnografiei, istoriei și altor științe învecinate* (1910) ; *Caracterizarea etnografică a unui popor prin munca și uneltele sale.* Discurs de recepție la Academia Română (1920) ; *Principii de etnografie aplicate la evoluția popoarelor* (1920) ; *Vechimea poporului român și legătura cu elementele alogene* (1925) ; *Le pays et le peuple roumain* (1927) ; *Coordonate etnografice. Civilizația și cultura* (1930).

Credem a nu greși afirmînd că atenția pe care Simion Mehedinți a acordat-o etnografiei și problemelor etnografice își trage izvorul din însăși concepția sa asupra obiectului geografiei. După cum s-a menționat mai sus, profesorul Mehedinți considera obiectul geografiei ca un tot unitar, alcătuit din natură și societate, din întregul planetar și om. În răspunsul său la discursul de recepție, cu ocazia primirii lui Simion Mehedinți ca membru al Academiei Române, Ioan Bianu aprecia că „Geografia lui Mehedinți este preocupată mai cu seamă de omenirea vie, a cărei viață e pămîntul cu toate elementele lui".

Deschizînd cursul de etnografie pe anul 1936/37, Simion Mehedinți pornește de la întrebarea care ar putea fi materialul, adică *obiectul științei etnografice și metodele de cercetare* ; *cum și din ce ar putea fi construit acest obiect.* Cu toată bogăția și diversitatea faptelor implicate în argumentație, într-o expunere de-a dreptul captivantă, nu putem intra în toate articulațiile ei. Ne mărginim doar a releva că, analizînd procesul îndelungat de antropogeneză, răspîndirea și diferențierea umanității în oicumenă, Simion Mehedinți formulează următoarele concluzii, ca ipoteze de lucru :

— Omul și umanitatea constituie o componentă a biosferei care trebuie considerată și studiată separat ;

— Omul este o ființă născută în comunitate, trăiește în comunitate, prin comunitate și pentru comunitate, iar grupările etnice sînt singurele realități concrete ;

— În studiul diferențiat al grupărilor etnice, trebuie cercetate particularitățile acestor grupări, particularități care constituie ansambluri de natură diferită, denumite *complexe*, respectiv : *complexul somatic* (sau antropologic), *complexul climatic*, cu toate caracteristicile mediului fizic, *complexul tehnic* (adică civilizația), *complexul tradiției*, adică acel ansamblu de elemente format din idei și sentimente care alcătuiesc un fel de liant ascuns al sufletului colectiv, al unui ethnos și care în final realizează coeziunea sufletească a comunității ;

— „Ethnosul" (comunitatea etnică) este o realitate biografică (istorică), antropogeografică (legată de o anumită așezare), o realitate de civilizație (ergologică), caracterizată prin particularități legate de hrană,

https://biblioteca-digitala.ro

îmbrăcăminte (adăpost), mijloace de circulație, dar și o realitate psihologică exprimată în unitatea de limbă, cultură, tradiție. Parcurgînd succesiunea și semnificația „complexelor", așa cum le prezintă Simion Mehedinți, surprinde analogia, pînă la identitate, cu așa-numitele „cadre" pe care le-a elaborat școala sociologică bucureșteană a lui Dimitrie Gusti — cadrul biologic, cadrul cosmogeografic, cadrul istoric, cadrul psihic — concepte care s-au constituit aproximativ în aceeași perioadă. „Complexele" ca factori diferențiali, care definesc grupările etnice, operează în etnografie, „cadrele" cu aceeași funcție de factori diferențiali operează în sociologie, dar și unele și altele privesc colectivitățile umane.

Ceea ce a determinat, după Mehedinți, desprinderea antropoidului de animalitate și a jalonat primii pași din cariera umană a lui „homo sapiens" au fost *uneltele* și *munca*. Pornind de la unelte și de la muncă, Simion Mehedinți își elaborează teoria privind *cultura* și *civilizația*, teorie pe care o dezvoltă cu o impresionantă bogăție de argumente în cele două lucrări care-și păstrează pînă astăzi valoarea lor teoretică și metodologică pentru etnografie, și anume *Caracterizarea etnografică a unui popor prin munca și uneltele sale* și *Coordonate etnografice. Civilizația și cultura*.

În centrul cercetărilor etnografice asupra colectivităților umane S. Mehedinți așază uneltele, aceste organe artificiale pe care singur omul și le-a făurit, și munca cu uneltele. Nu numai aspectele tehnice și materiale ale vieții omului, ci și manifestările cele mai subtile trebuie raportate, la originea lor, tot la muncă și la unelte.

*Suma tuturor meșteșugurilor și a uneltelor, a tuturor creațiilor tehnice care ajută adaptarea omului la mediul fizic, formează civilizația.*

Categoriile etnografice principale care alcătuiesc civilizația sînt formate din *hrană*, *îmbrăcăminte* (adăpost) și *mijloace de transport și comunicație*. Unealta, munca și omenia sînt fapte corelative.

După Mehedinți, modalitatea cea mai sigură pentru judecarea gradului de civilizație a unei grupări umane constă în cunoașterea numărului, calității și originalității uneltelor de care s-a servit și se servește grupul respectiv. De aceea, „a aduna uneltele de care s-a slujit ori se slujește un neam este cel dintîi pas în cercetarea științifică a etnografului, al doilea pas constînd din observarea muncii" (*Caracterizarea* ..., p. 8). În acest sens, muzeele etnografice trebuie considerate nu numai drept colecții de material științific, ci și un fel de scară intuitivă de proporție a civilizațiilor omenești.

Pentru a extrage, din interpretarea materialului etnografic, toate concluziile și elementele pentru aprecierea gradului de progres pe scara civilizației unui popor, Mehedinți recomandă necesitatea precizării și definitivării categoriilor etnografice, stabilirea ierarhiei criteriilor, precum și a indicatorilor care să permită exprimarea cantitativă a elementelor care compun o civilizație (*Coordonate*..., p. 31). Realizarea acestor cerințe ar transforma etnografia într-o știință pozitivă în sensul deplin al cuvîntului. Sesizînd această problemă a cuantificării, a matematizării în etnografie, S. Mehedinți releva de fapt problema fundamentală (de natură metodologică, evident) a oricărei discipline social-umanistice. Cu profunzimea gîndirii sale științifice, Simion Mehedinți afirma încă la începutul secolului

https://biblioteca-digitala.ro

nostru o idee care a devenit astăzi un loc comun în teoria științei, idee în sensul căreia valoarea euristică a unei discipline este în funcție de cantitatea de matematică pe care o folosește în prelucrarea și interpretarea materialului de fapte care intră în cîmpul său de investigație. În sensul acestei idei, etnologul francez André Varagnac recomanda, cu mai bine de un deceniu în urmă, metoda așa-numitelor *profile energologice* (tipurile și cantitățile de energie pe care le folosește o colectivitate umană), a căror întocmire cît mai precisă ar putea da măsura nivelului de progres și civilizație la care a ajuns o societate la un moment dat.

Afirmînd ideea ierarhiei criteriilor, posibilitatea cuantificării și determinarea gradului de originalitate a unui fapt de civilizație, S. Mehedinți atrăgea atenția și asupra dificultăților care pot fi întîmpinate.

Cea de a doua coordonată etnografică este *cultura* definită *drept sumă a tuturor creațiilor sufletești (intelectuale, etice și estetice) care înlesnesc individului adaptarea la mediul social (Coordonate...*, p.56).

Prof. Mehedinți nu omite nici un prilej pentru a sublinia că civilizația și cultura sînt componente organic legate ale unuia și aceluiași ansamblu de creații umane, ele fiind inseparabile și simultane și nicidecum succesive, cum pretinde morfologia istorică a culturii lui O. Spengler. Ele reprezintă două planuri ale existenței umane, intim legate, aspectele materiale și cele psihice îmbinîndu-se în procesul muncii.

Cu tot caracterul organic unitar și intercorelat dintre civilizație și cultură, potrivit concepției lui S. Mehedinți, între ele există deosebiri de esență, de durată și de efect social. Este extrem de interesantă și profund înaintată analiza pe care o face savantul raportului dintre cele două coordonate. Astfel, civilizația se poate împrumuta, pe cînd cultura, ca produs al vieții psihice, se asimilează, iar asimilarea nu este niciodată completă. De aici S. Mehedinți trage concluzia, greu de contestat, în sensul căreia adevărata originalitate a unui popor (specific etnic, i-am spune noi) se poate afla mai mult în cultură decît în civilizație (*Coordonate...*, p. 65). Ca structură, atît civilizația, cît și cultura pot fi organice și neorganice. O cultură este *organică* cînd un popor își extrage din tradiția proprie elementele progresului său și *neorganică* cînd împrumută idei străine. În această concepție a profesorului Mehedinți recunoaștem elementele teoriei maioresciene a formelor fără fond.

Opera etnografică a lui Simion Mehedinți este bogată în idei și concepte, iar argumentația este convingătoare, prezentată într-o exprimare de o rară frumusețe stilistică.

Determinînd și precizînd obiectul științei etnografice, care este omul creator de cultură și civilizație, și scopul cercetării în acest domeniu, respectiv realizarea profilului etnografic al unei grupări etnice — trib, popor, națiune, — S. Mehedinți formulează o serie de îndrumări metodologice valoroase. Una dintre aceste reguli, esențială după părerea noastră, este cercetarea inventarului de unelte în strînsă legătură cu munca pentru care se folosesc. „Cine dorește, spune profesorul, să dea seama științific despre elementele civilizației unui popor și să încerce a-l caracteriza, trebuie să culeagă cu cea mai mare îngrijire toate uneltele sale în exemplare autentice, *care să poarte semnul muncii*". Lîngă obiect trebuie să se găsească și descrierea muncii făcute cu acel obiect pentru că este o strînsă relație nu numai între unealtă și muncă, ci și între unealtă și alte manifestări

https://biblioteca-digitala.ro

ale vieţii materiale şi morale a unui popor. Mehedinţi denumeşte această metodă *dinamică*, ea mijlocind pătrunderea în esenţa şi semnificaţia obiectelor, şi dacă nu elimină complet, reduce sensibil abordările superficiale în cercetarea ştiinţifică.

În caracterizarea unui popor se cere o raportare permanentă şi integrală la ambele coordonate, atît la civilizaţie cît şi la cultură, iar această raportare trebuie să fie analitică, cu sublinierea caracterelor dominante şi cu evaluări cantitative. „Numai atunci cînd urmărim uneltele în legătură cu toate împrejurările muncii, arată S. Mehedinţi, putem ghici geneza şi semnificaţia ideilor relative la tehnica, arta şi cugetarea unui popor şi numai pe calea aceasta putem ajunge la dreapta lui caracterizare" (*Caracterizare...*, p. 19).

În opera sa, Simion Mehedinţi acordă un spaţiu larg etnografiei şi istoriei poporului român. Şi dacă, din lucrările sale, răzbate multă admiraţie faţă de om, unica fiinţă din Univers creatoare de cultură şi civilizaţie, aceste lucrări oglindesc sentimente de iubire adîncă, de preţuire fără margini a propriului popor din mijlocul căruia s-a ridicat şi pentru a cărui cunoaştere şi progres, prin cultură şi educaţie, şi-a consacrat toată activitatea şi opera ştiinţifică. Simion Mehedinţi a fost un mare patriot, iar opera sa, în ansamblu — geografică, etnografică, pedagogică şi literară — are o incontestabilă valoare naţională. Dacă prin natura profesiei, ca titular al catedrei de geografie şi etnografie, a tratat, mai ales la cursuri, probleme de etnografie generală, pentru a fundamenta locul singular al omului în univers şi statutul etnografiei ca ştiinţă despre om, creator şi purtător de cultură şi civilizaţie, Simion Mehedinţi s-a aplecat cu căldură şi pasiune asupra problemelor de etnografie şi istorie a poporului român. În acest sens sînt elocvente cuvintele adresate lui S. Mehedinţi de Ioan Bianu, în răspunsul său la discursul de recepţie la Academie : „De la studiul pămîntului, temeiul vieţii, v-aţi ridicat la om, la popor, la problemele de viaţă ale neamului nostru şi ale înălţării lui spre locul la care trebuie să se înalţe între alte neamuri, prin dreptul şi datoria originii .. prin destoiniciile lui dovedite aşa de luminos prin arta lui, prin virtuţile oţelite în lungul secolelor" (*Caracterizare...*, p. 30).

Simion Mehedinţi avea cunoştinţe bogate şi profunde privind istoria şi etnografia poporului român. Pentru argumentarea ideilor şi teoriilor pe care le susţine, multe din exemplele pe care le dă sînt luate din viaţa şi cultura tradiţională a poporului nostru. Opera lui Mehedinţi este plină de argumente etnografice privind vechimea, permanenţa de locuire şi continuitatea poporului român. Românii, spune Mehedinţi, sînt unul din cele mai vechi popoare ale Europei, iar continuitatea de viaţă a poporului român nu trebuie privită numai în timp, ci şi în spaţiu, în spaţiu dacic. În acest sens, prezintă un interes deosebit ideile lui Simion Mehedinţi cu privire la rolul factorului geografic în istoria poporului nostru (vezi I. Conea în Simion Mehedinţi, *Opere alese*, p. 84 —102).

Printre numeroasele pilde din cultura şi creaţia poporului român pe care le inserează în lucrările sale, Simion Mehedinţi citează *Doina* şi *Miorița*, ca produse tipice în care culminează viaţa de păstorie a poporului român, şi, după părerea sa, nicăieri ca în *Doina* şi *Miorița* nu se vede mai bine „nota specifică a sufletului românesc : cumpătarea, discreţiunea şi dacica înseninare în faţa morţii".

https://biblioteca-digitala.ro

Locul și calitatea de întemeietor și organizator al învățămîntului, școlii și cercetării geografice din România a lui Simion Mehedinți sînt bine precizate. Contribuția la promovarea și afirmarea etnografiei, ca disciplină autonomă, cu obiect și metode proprii, într-o epocă în care opinia științifică din țara noastră privea această disciplină mai degrabă ca o posibilitate decît ca o realitate îi conferă lui Simion Mehedinți o prestigioasă poziție. În succesiunea etapelor care au marcat procesul de constituire a etnografiei ca știință de sine stătătoare, Simion Mehedinți ocupă un loc prioritar, iar opera sa etnografică și nu numai etnografică, constituie o valoroasă sursă de documentare pentru generația actuală de etnografi și un prilej de meditație științifică.

## breviar ● breviar ● breviar ● breviar

● **ISPIRESCU ÎN VIZIUNE MODERNĂ.** Ispirescu a fost și continuă să fie unul dintre cei mai citiți scriitori români, iar contribuția operei sale, atît de larg răspîndită și mult gustată în toate timpurile și de către toate generațiile, a fost determinantă în formarea și fixarea caracterului unitar al limbii române literare. Majoritatea cercetătorilor operei sale, folcloriști, istorici și critici literari, filologii chiar, au fost seduși de pseudonimul „Un culegător tipograf", cu care Ispirescu și-a semnat sau cu care și-a însoțit semnătura celor mai însemnate scrieri ale sale — pseudonim ales cu chibzuință — și, fără să intre mai adînc în analiza operei sale, reducîndu-i laboratorul de creație la simpla operație de transcriere, e adevărat „cu har" și cu „o bună cunoaștere a tradițiilor mediului în care a trăit", l-au considerat, în mod cu totul neîndreptățit, un simplu povestitor popular.

Cercetîndu-i, cu mijloacele moderne, întreaga operă, inclusiv manuscrisele ce se mai păstrează la Academie, integrîndu-i preocupările în contextul general al istoriei noastre literare, pornind de la unele indicii și semnalări mai vechi, Mircea Anghelescu reușește să ofere o altă imagine a scriitorului Ispirescu, pe cea reală după opinia noastră.

Temeinic documentată, gîndită și scrisă cu o antrenantă cursivitate și o limpezime a ideilor convingătoare, *Introducere în opera lui Petre Ispirescu* (București, Editura Minerva, 1987, 144 p.) argumentează un punct de vedere original în fixarea statutului definitiv al operei și personalității lui Petre Ispirescu în istoria literaturii române.

Ne place să credem că acesta este primul și cel mai important pas în realizarea unei cuprinzătoare monografii, necesară nu numai pentru că Ispirescu are dreptul și merită o asemenea cercetare de amploare, ci și pentru că, așa cum deja ne demonstrează Mircea Anghelescu, problemele pe care le ridică opera lui, locul particular pe care Ispirescu îl are în cultura română cer o astfel de abordare.

https://biblioteca-digitala.ro

## breviar ● breviar ● breviar ● breviar

● APRECIERE. Pe adresa redacției noastre a sosit o foarte măgulitoare scrisoare din partea d-lui DEMETRIOS LOUKATOS, președintele Societății Elene de Laografie. Socotind că aprecierile conținute în această scrisoare se adresează, deopotrivă, colaboratorilor și tuturor celor ce participă, într-un fel sau altul, la apariția „Revistei de etnografie și folclor", publicăm integral, în traducere, conținutul scrisorii primite, cerîndu-ne cuvenitele scuze pentru „indiscreție" și eventuala învinuire de lipsă de modestie. Mulțumim, totodată, distinsului nostru interlocutor, pentru atenția cu care ne urmărește activitatea, și, desigur, pentru frumoasele și încurajatoarele Domniei sale aprecieri.

Atena 20 aprilie 1988

*Iubite coleg, domnule* Alexandru Dobre

*În calitatea dvs. de redactor-șef al* „Revistei de etnografie și folclor" *a Academiei R. S. România, vă mulțumesc și vă rog să transmiteți mulțumirile mele și Academiei editoare, pentru fasciculele 3—4 (1987, vol. 32) și 1 (1988, vol. 33).*

*În același timp, vă felicit pentru valoarea științifică și informativă pe care o păstrați în această bună revistă de etnografie și folclor românească, bine cunoscută în Balcani și în Europa, de 33 de ani (din vremea lui Mihai Pop), și pe care ați îmbogățit-o în ultimii ani din punct de vedere al aspectului, conținutului și structurii colaboratorilor.*

*Ca președinte al Societății Elene de Laografie (din 1978) și director al „Revistei de laografie", totdeauna am prezentat numerele din revista dv. membrilor noștri și o menționez în bibliografia noastră, trimițîndu-vă în schimb volumele noastre. În prezent pregătim vol. 34 (1985—1988), dar vă pot trimite Anexa 10 (1987) care dă, în paralel, proverbe turcești și grecești.*

*Cu această ocazie, cîteva comentarii:*

*— Am citit cu plăcere articolul colaboratorului dv., N. Constantinescu (32/3), despre Mihai Pop, la cea de a 80-a aniversare. Dl. Constantinescu vorbește despre „precizie, noutate, profunzime" în orice gîndire sau exprimare a lui Mihai Pop. (L-am urmărit cu atenție vorbind la mai multe congrese, unde îl ascultam chiar și la mesele noastre prietenești.)*

*Vă rog să transmiteți domnului N. Constantinescu satisfacția mea colegială, iar domnului profesor Mihai Pop plăcerea amintirilor frumoase și urările mele de sănătate.*

*— Ați ales bine (pentru fasc. 32/4 și 33/1) motivul științific de cercetare etnografică: permanența, valoarea, continuitatea culturilor noastre populare, precum și dinamismul lor, pe care colaboratorii noștri le tratează (spun ai noștri, pentru că noi folcloriștii privim astăzi această nouă „rezistență" a popoarelor împotriva invaziei tehnologice și a turismului).*

*— Colaboratorul dv. I. Vlăduțiu a descris foarte bine și în detaliu cel de al III-lea congres SIEF (1987) de la Zürich (fasc. 33/1). Îi mulțumesc că a menționat și comunicările grecești".*

https://biblioteca-digitala.ro

# PROFESORUL ION C. CHIȚIMIA LA 80 DE ANI

CĂTĂLINA VELCULESCU

În peste cinci decenii de activitate științifică[1], profesorul Ion C. Chițimia și-a formulat în etape succesive — dar necontradictorii — propriile puncte de vedere despre folclor și — mai general — despre cultura populară. Asemeni bucovineanului Simeon Florea Marian, Ion Chițimia a pornit dintr-o colectivitate rurală cu o viață folclorică încă puternică (la care face mereu trimiteri), colectivitate așezată însă în alt colț al țării : Mehedinți. Acestei cunoașteri inițiale directe, i-a adăugat o îndelungă și rodnică specializare în literaturile medievale, cu un accent deosebit asupra celor slave (polonă, mai ales) și asupra celei românești. Concluziile la care a ajuns dau un sens unitar întregii sale activități, atît de diversificate în aparență : „... au existat în Europa, în cel mai îndepărtat trecut, două moduri de manifestare culturală : *în scris* și *oral* (ca pondere, nu ca exclusivitate) și ele au fost caracteristice unor popoare din zone distincte, precum, de exemplu, zona mediteraneană de o parte și zona iliro-traco-daco-getă de alta. Cultura vechilor popoare din sud-estul Europei s-a difuzat și conservat în special oral [...] și ponderea ei a rămas aceasta și la popoarele moștenitoare pînă în vremuri tîrzii. Așa se explică valorile folclorice [...] persistente în toate genurile și categoriile în sud-estul Europei". „Nu scrisul decide vechimea unei literaturi, ci bazele de la care pleacă ea, fie scrise, fie orale". „Literatura română a moștenit un viguros fond local, a dispus de maturitate inițială și deci nu poate fi socotită tînără, adică cu începuturi tîrzii și firave. Ea este o continuare evidentă a unei epoci literare de concepție orală"[2]. După o atentă cercetare a literaturilor medievale, Profesorul subliniază : „Cu cît ne îndepărtăm mai adînc în trecut, cu atît formele de cultură populară domină mai mult și sînt mai la îndemîna oamenilor de carte"[3]. În literatura română (parte organică a sud-estului Europei, deci a unei zone de intensă cultură orală), folclorul face parte din însăși „substanța literaturii române vechi"[4], nu constituie doar un prilej de influență venită din exterior spre lumea scrisului. Se cercetează din această perspectivă cronicile din vremea lui Ștefan cel Mare, *Învățăturile* lui Neagoe Basarab, psalmii versificați de Dosoftei, scrierile lui Dimitrie Cantemir și Neculce[5]. Rezultă de aici argumente multiple pentru a susține științific un adevăr fundamental : „pe cale orală s-au desăvîrșit structuri literare, care s-au revărsat în scris cînd scrisul a intrat tumultuos în uz și a devenit de primă necesitate și amploare. S-a obținut astfel un stil românesc care are continuitate de la literatura orală primordială la literatura scrisă și ulterior de la domeniul

Rev. etn. folc., tom 33, nr. 3, p. 251—260, București, 1988

https://biblioteca-digitala.ro

folcloric la marea creație individuală. Literatura română se bazează de la început pe puternice zăcăminte folclorice"[6].

Din cultura modernă, I. C. Chițimia s-a oprit în chip firesc la relațiile Negruzzi — paremiologie ; Eliade — mitul Zburătorului ; Alecsandri — culegeri de poezie populară ; Creangă — motive narative universale ; Hasdeu — cultură populară ; Eminescu — viziune istorică și cosmică în folclor ; Coșbuc — bocet ; Brâncuși — simbolică autohtonă ; etc.[7] În toate aceste cazuri, ca și în altele, se remarcă circulația în dublu sens a motivelor, temelor, ideilor între scriere și oralitate[8].

În ceea ce privește cercetările folclorice propriu-zise, ele au toate o aceeași temelie : credința fermă a autorului că fiecare popor în parte are o capacitate de creație proprie, de care nu avem dreptul să ne îndoim. Generalizînd o afirmație făcută relativ la povești, se poate spune : „en matière de littérature folklorique, les peuples n'ont jamais imité. Ils ont accepté presque toujours les schémas des narrations et en ont créé des contes nouveaux dans l'esprit de leur culture et leur style spécifique. C' est dans ce sens, qu'il y a eu partout une vraie création folklorique, parce qu'il faut considérer, sans cesse, le phénomène artistique en soi et non pas les simples schémas"[9]. Nu există grupuri etnice creatoare pe de o parte și grupuri etnice receptoare pe de alta. Prezența unor teme comune, ca și atestarea lor în scris mai întîi într-o anumită zonă a pămîntului au dus deseori la ideea greșită că aceste teme s-au răspîndit din punctele unde s-a păstrat prima lor atestare scrisă spre cele unde atestările în scris s-au făcut abia în ultimele două secole. Între cele două teorii opuse : cea a migrării temelor comune și cea a poligenezei lor, profesorul Chițimia dă o soluție cumpătată, acceptată și de alți specialiști : a existat fără îndoială un fenomen de poligeneză, combinat de-a lungul timpului cu călătoria temelor și a motivelor. În legătură cu „comunitatea balcanică" se spune : „Pe substratul [ei] de obiceiuri ancestrale, de cultură etnografică, socială și spirituală se bazează în cea mai mare măsură tematica folclorică, încît apariția în comunitate a unor teme și motive nu trebuie văzută ca o iradiere a lor în timpuri noi, cu plecare dintr-un anumit loc sau țară spre celelalte, ci ca extinse, pe o arie întinsă încă de la un substrat ancestral, cu posibilități de revitalizare și remodelare prin diferite conviețuiri și contacte. Materia veche, în virtutea tradiției, a căpătat treptat forme noi, naționale, de structură și expresie"[10].

Mai fructuos decît a constata prezența temelor și a motivelor comune între diferite popoare ne apare efortul de a discerne ce anume aduce fiecare colectivitate, atît în realizarea concret-artistică a elementelor comune, cît și în situarea lor diversă, inconfundabilă, de fiecare dată alta, în propriul sistem cultural. „Popoarele au geniul lor poetic și fiecare folosește imagini, care nu se repetă de la unul la altul. Doar ideile în linii mari pot să fie aceleași. Expresia și culorile sînt altele de la popor la popor"[11].

Cu acest țel principal : al identificării unor valori literare definitorii pentru fiecare regiune, fiecare popor și — mai larg — fiecare zonă a continentului nostru, sînt întreprinse cercetările asupra unora dintre speciile literaturii folclorice. Bun cunoscător al lucrărilor înaintașilor săi, autorul volumului de *Folcloriști și folcloristică românească* continuă și completează

https://biblioteca-digitala.ro

mai ales direcțiile în care se simțea lipsa unor cercetări aprofundate. Bocetele, ghicitorile, jocurile de copii, proverbele, deși culese cu sîrguință, reținuseră mai puțin atenția ca realizări ale artei cuvîntului.

Continuîndu-l pe T. T. Burada, profesorul Chițimia compară bocetele românești cu ale celorlalte popoare care au mai păstrat ceva din ritualul precreștin al înmormîntării. Se face în primul rînd deosebirea între improvizațiile individuale (care utilizează însă un repertoriu consacrat de motive) și cîntecele funerare rituale, de tipul *Cîntecului bradului* și al *Cîntecului zorilor*, cu o mare vechime și o îndelungată șlefuire în timp, așa încît, „neîndoielnic, caracterul lor literar e, prin aceasta, mult mai accentuat" [12]. Se aduc de asemenea noi argumente în sprijinul constatărilor lui George Coșbuc, care a subliniat pentru prima dată „una din caracteristicile esențiale ale bocetului românesc, și anume lirismul lui duios legat de elementele naturii, cele mai apropiate vieții omului. [...] Nu este plînsă averea care rămîne în urmă, ci natura de care se desparte cel dispărut" [13].

Dintr-o cu totul altă stare de spirit au izvorît jocurile și cîntecele de copii. I. C. Chițimia le grupează pe patru vîrste, evoluînd de la onomatopeea ritmică (în care descoperim uneori resturi de vechi formule magice), la mărturii ale unei atitudini iscoditoare, interpretative și chiar critice, spre a se ajunge apoi la tendința evidentă de însușire a folclorului adulților, tendință tot mai puternică după doisprezece ani.

Prezentă în vremurile noastre mai ales în folclorul copiilor, ghicitoarea a aparținut inițial (ca și alte specii destinate în timpurile moderne publicului infantil) unor împrejurări serioase din viața adulților: „Ghicitoarea și ghicirea au constituit [...] un sistem popular de caracterizare și percepere a lumii și a fenomenelor ei", oferind „o adevărată enciclopedie populară în metafore". Ecouri din literatura scrisă se găsesc și în ghicitori, ca și în alte specii; „îmbracă însă caracteristici folclorice de structură și formulare" [14]. Și tocmai aceste caracteristici sînt ilustrate cu exemple diverse.

Proverbele și zicătorile, de mult înregistrate și clasificate, ridică de asemenea problema interferenței culturii scrise cu cea orală. Spre deosebire de alți specialiști, I. C. Chițimia vede în scrieri doar un mijloc de vehiculare și îmbogățire a acestei specii, nu însăși sursa lor, aflată cu mult mai adînc în timp. Cercetîndu-le din punct de vedere stilistic, nu trebuie să uităm că „nici un proverb și nici o zicătoare nu se aud izolat [...] ci numai într-un context căruia îi dau precizie și mai ales culoare [...]. Cuvintele sînt elemente constitutive de limbă, proverbele sînt elemente constitutive de artă literară" [15]. Costache Negruzzi și Anton Pann au folosit pe de o parte cartea populară *Archirie și Anadan*, pe de alta formulări cunoscute lor din circulația orală.

Pornind de la informațiile oferite de literaturile medievale, editorul variantei germane a *Cronicii lui Ștefan cel Mare* definește, folosind opozițiile, basmul și povestea. Repertoriul tematic al poveștilor, variat și cu multe personaje „năzdrăvane", are numeroase puncte comune cu cel al cărților populare, „uneori fiind vorba de urme ale cărților populare, lăsate în folclor, alteori de vechi elemente folclorice, perpetuate independent, din cele mai vechi timpuri, pe cale orală" [16].

Asupra basmelor, ca și a baladelor, deși cercetate asiduu de numeroși folcloriști, I. C. Chițimia s-a oprit cu intenția de a descifra ce anume

https://biblioteca-digitala.ro

caracterizează realizările românești, pentru că „oricîte elemente componente identice ar exista, stilul arhitectonic al basmului ia naștere pe fundamentul culturii etnografice locale și al tradiției literaturii orale". Atenția mereu reînnoită cu care sînt ascultate basmele demult cunoscute „rezultă din varietatea stilului oral, care se deosebește de la narator la narator popular, aceștia apărînd în masele poporului ca talentați actori" [17].

Un motiv anume: *calul năzdrăvan* reține mai îndelung atenția specialistului. Din numeroasele exemple discutate, reiese că în basmele românești caii nu-și pierd niciodată înfățișarea proprie, dar „vorbesc și sînt umanizați la nivelul cel mai înalt". „Calul năzdrăvan se naște adesea frate cu eroul pe care-l slujește [...]. Sub înfățișarea lor deosebită, le curge în vine același sînge, le bate în piept aceeași inimă [...]. El este [...] un erou complex". În afară de „iapa mirșavă" a cotoroanței, în basmele noastre „calul nu apare ca monstru, așa cum apare destul de des în basmele străine" [18]. Se face comparație cu basmele cehe, polone, sîrbești, unguresti, ucrainiene.

Tot printr-o documentată situare comparatistă se ajunge și la caracterizarea baladelor populare românești în context european. Se disting trei zone de creație folclorică. „Poezia scandinavă populară, [...] cu plăsmuiri realiste și fantastice, cu atmosferă sumbră, cu acțiuni dramatice [...] nu putea să genereze decît un univers poetic care descinde parcă din austeritatea și în același timp din noblețea de tip vechi a vikingilor" [19]. Baladele apusene stilate, „de atmosferă cavalerească", se diferențiază apoi de cele răsăritene cu eroi care „nu sînt fini și galanți, nu recită versuri sentimentale, dar au o forță fizică de nedoborît", „sînt îndrăzneți și săvîrșesc minuni de vitejie" [20]. În sud-estul continentului, baladele românești se disting prin marea varietate de teme și motive, fiecare realizată în numeroase variante, și prin absența fenomenului ciclizării în jurul cîte unor figuri centrale, fenomen specific eposului sîrbesc (de exemplu ciclul închinat „craiului Marco") și rusesc (Ilia Murometț, Dobrînea Nikitici, Alioșa Popovici etc.). „Balada românească a fost înclinată spre sublimarea fondului istoric și transfigurarea lui în metafore și simboluri literare" [21].

Preocupat mai mult de diferențele specifice decît de asemănări, I. C. Chițimia a cercetat comparativ nu numai speciile din folclorul românesc amintite mai sus, ci și creații populare din Polonia, țară tipică pentru „zona de tranziție" dintre est și vest [22].

Dintre provinciile românești, o atenție aparte se acordă Transilvaniei, unde domină „tendința de păstrare a ceea ce era strămoșesc, ca un mod de întărire a ființei naționale locale" tendință vizibilă în perpetuarea vechilor colinde (adevărate „vestigii inscripționale pe lespezi de piatră ciuntite de vreme" [23]), ca și în păstrarea unor ritualuri uitate în alte părți de țară (*Cîntecul cununii*, *Cîntecul bradului*, *Cîntecul zorilor*). La acestea se adaugă doinele de jale și cîntecele istorice despre eroi recenți, precum Avram Iancu.

O altă provincie românească cercetată — de astă dată direct — este Dobrogea. Investigațiile din 1953, „în ceea ce privește creația poetică, arată cît de necesară ar fi o hartă folclorică a țării în liniile ei actuale esențiale" [24].

Deși profesorul Chițimia nu a alcătuit un volum dedicat anume satului său natal, din referințele inserate în diverse studii i se poate aproape

https://biblioteca-digitala.ro

reconstitui universul culturii populare, univers ce a determinat în bună măsură încrederea nezdruncinată în valoarea folclorului românesc. Citățm unul singur dintre pasajele reprezentative : „Odihna [„străbunilor morți"] la masa rotundă am văzut-o practicată cu dragoste de mama mea (care era o comoară de cultură folclorică), în satul Albulești din județul Mehedinți. În sinea mea am simțit frumusețea obiceiului, iar împreună cu mama trăiam frumusețea tăcerii și convorbirea cu *moșii* (fiecare îi vedea în primul rînd pe cei care-i cunoscuse) devenea un fel de sprijin moral prin ceea ce ființa lor lăsase bun în urmă *cu limbă de moarte* și continua acum să vină, să vadă și să sprijine. Nu venea să ceară ceva, ci să susțină pe urmași. [...] Era o continuitate de viață" [25].

Aflate la granița dintre scriere și oralitate, cărțile populare au constituit obiectul unor investigații sistematice. Desăvîrșind ceea ce Nicolae Cartojan nu mai ajunsese să împlinească, discipolii săi — profesorii Dan Simonescu și I. C. Chițimia — au editat într-o culegere unitară textele cărților populare celor mai îndrăgite de români [26]. Profesorul Chițimia a inițiat și îndrumat realizarea în cadrul Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" a unei *Bibliografii a cărților populare*, bibliografie care cuprinde descrieri amănunțite ale manuscriselor și edițiilor, alături de prezentarea studiilor de specialitate referitoare la optsprezece titluri [27].

Rezultatele propriilor sale cercetări în domeniul cărților populare (alături de alte lucrări) se găsesc strînse într-un volum cu titlul edificator : *Probleme de bază ale literaturii române vechi* (București, Ed. Academiei R.S.România, 1972). Într-adevăr, pentru cultura noastră, mai mult decît pentru alte părți ale continentului, prezența cărților populare constituie una din problemele de bază. Ion C. Chițimia a descifrat adecvat — printre primii specialiști din etapa contemporană a cercetărilor — raportul cărților populare pe de o parte cu nivelul oral, pe de alta cu cel scris al culturii. Student al lui Nicolae Cartojan și J. Krzyżanowski, adept al direcției inițiate de B. P. Hasdeu, autorul studiului *Existenz und Wege der rumänischen Volksbücher in europäischer Perspektive* (în „Berichte", nr. 2, 1975) le-a continuat preocupările. Convins de prioritatea oralității asupra scrierii, I. C. Chițimia a demonstrat cu numeroase exemple că au devenit populare numai acele cărți care reflectau nu particularitățile personalității unui autor anume, ci — dimpotrivă — fixau în scris motive cu largă răspîndire orală anterioară. În trecerea de la un popor la altul prin traduceri, își păstrează statutul de „populare" doar acele narațiuni care găsesc concordanțe multiple cu temele culturii comune ce le-a acceptat. Traducerea și multiplicarea prin recopieri succesive presupune cel mai adesea modificări ce apropie și mai mult cartea de lumea în care a intrat. De altfel, nici una din aceste cărți nu se poate studia separat, ci numai în raport cu noile relații ce și le face. Se poate deci spune că trebuie să depășim textul și să ajungem la intertext și la context pentru a înțelege că o carte populară, chiar dacă aparent abia modificată ca „literă", a devenit în realitate altceva în condițiile asimilării ei de o nouă colectivitate. Dar din paginile scrise pe baza unor povestiri preexistente oral — îmbogățite în procesul circulației cu noi teme și motive din cultura orală — trec nu o dată în scrierile sau în folclorul diferitelor „gazde" un număr mai mare sau mai mic de fragmente.

https://biblioteca-digitala.ro

Cercetarea acestor schimbări se face în două moduri: monografii și sinteze. În cercetările monografice se urmărește o anumită carte populară în formele succesive pe care le-a dobîndit, raportate îndeosebi la una sau mai multe specii folclorice (anterior investigate aprofundat). Centrul de greutate se află în descifrarea contribuției românilor la această „ancienne collaboration paisible et constructive de l'humanité" [28].

Studiind *Esopia*, specialistul se oprește bineînțeles la relațiile cu povestirile populare despre animale, mai vechi și mai noi, cu sau fără intenție moralizatoare, notate de multă vreme în scris sau culese abia recent.

*Archirie și Anadan* se leagă în schimb firesc de cercetările paremiologice, ca și de cele despre cărțile cu structuri deschise, în care se intervine mai ușor decît în altele.

Relativ la *Alexandria*, capătă o extindere aparte relațiile cu bocetul popular, cu „povestea" și anecdota, dar și cu elemente paremiologice.

Chiar dacă pentru *Istoria unui voinic înțălept și învățat*... se identifică un izvor scris de la care a pornit traducerea românească, acest izvor se bazează el însuși pe o înșiruire de motive de basm și poveste, iar în traducerea românească se adaugă o integrare neîndoielnică în contextul unei culturi predominant populare. De altfel, în *Enzyklopädie des Märchens* — spre exemplu —, lucrare contemporană de referință, autorii articolelor despre cărțile populare menționează în mod constant motivele și temele folclorice incluse în forma bănuită inițială, ca și în variantele ulterioare. Cercetarea cărților populare a depășit deci stadiul cînd referințele la evoluția lor se opreau doar la una sau alta din atestările scrise. Și în atingerea acestei noi etape, studiile profesorului Chițimia au fost deschizătoare de drum.

O investigație rămasă fără continuatori, după deschiderea ei de către M. Gaster, este a provenienței și preschimbărilor *Istoriei lui Skinder*. I. C. Chițimia a scris despre izvorul și legăturile ei multiple, pe de o parte cu motive cunoscute în Occident (Vaticinum + Amicus e Amelius), pe de alta cu universul poveștilor turcești [29].

În studiile sale de sinteză, referitor la cărțile populare, Profesorul stabilește — în corelație cu zonele de „geografie folclorică" despre care am vorbit anterior — o serie de direcții de deplasare a temelor scrise [30].

În domeniul istoriei folcloristicii, pentru a umple o lacună semnalată de Julian Krzyżanowski, I. C. Chițimia însuși a alcătuit o *Introducere în folcloristica polonă*, de fapt un istoric al preocupărilor de etnografie și folclor, întovărășit mereu de comparații implicite sau explicite cu folclorul românesc [31]. Se începe cu semnalările cele mai vechi, făcute încă din secolul al XII-lea, pentru a se trece apoi prin întreaga literatură medievală, prin cea iluministă a secolului XVIII, accentuîndu-se cotitura radicală imprimată cercetărilor etnografice de tragedia împărțirii statului polon în 1795. Urmează anii cînd etnografii își asumă misiunea de a căuta argumente științifice și mijloace de supraviețuire pentru o întreagă națiune. Abia după ce vor fi depășite și entuziasmele romantice, etnografia se va întemeia ca știință propriu-zisă, iar Jan Karlowicz (comparabil în această privință cu B. P. Hasdeu) va pune în circulație în 1888 termenul de folclor. Secolul XX înseamnă prezența decisivă a unor etnologi, etnografi și folcloriști polonezi în rezolvarea la scară europeană a unora din problemele ridicate de evoluția contemporană a științelor respective.

https://biblioteca-digitala.ro

Tot atît de impresionante prin soliditatea informației, dar evident mult mai întinse ca număr de pagini, sînt și lucrările dedicate de I. C. Chițimia istoriei folcloristicii românești. Micromonografiile adunate în volum [32] reconstituie activitatea a nouă oameni de cultură, cu preocupări diverse, care au ajuns pe o cale sau alta și la cercetarea folclorului. Reconstituindu-li-se (cu o înțelegere profund umană) biografia, li se subliniază fiecăruia în parte meritele și contribuțiile personale în folcloristică; dar, în același timp, cu o sinceritate care-i neliniștește pe cei obișnuiți să asculte doar laude, I. C. Chițimia enumeră critic și afirmațiile pe care le consideră inacceptabile.

Se face un act de dreptate cînd se subliniază corectitudinea și importanța culegerilor lui Vasile Alecsandri.

Activității înnoitoare a lui B. P. Hasdeu în domeniul folcloristicii, etnografiei, cărților populare i se subliniază complexitatea și înrîurirea hotărîtoare asupra evoluției cercetărilor ulterioare prin crearea unei adevărate școli [33].

Despre T. T. Burada se știa mult prea puțin, pînă la paginile ce i le dedică cel care s-a îngrijit și de apariția *Istoriei teatrului* [34]. Pornind de la interesul pentru muzică și teatrul popular, Burada a semnalat primul, a descris și a notat în scris textele de la *Caloianul*, *Lăzărelul*, *Cîntecul bradului*, *Cîntecul cununii*; a cules colinde, bocete, orații, cîntece de *Plugușor*. A străbătut mai toate teritoriile locuite de români la nordul și la sudul Dunării, mai la est și mai la vest de granițele actuale, și a lăsat moștenire un material informativ a cărui valoare crește o dată cu schimbările provocate de trecerea vremii.

Același lucru se poate spune și despre monografiile documentate ale lui Simeon Florea Marian, ca și despre numeroasele sale contribuții rămase în paginile periodicelor („Analele Academiei", „Columna lui Traian", „Convorbiri literare", „Familia" etc.).

Dacă S. Fl. Marian a fost un autodidact ce a atins și a depășit cunoștințele și îndemînarea de lucru a unui specialist, Gr. C. Tocilescu a trecut, dimpotrivă, prin toate rigorile învățămîntului superior și ale dobîndirii titlurilor științifice și universitare. Colaborator asiduu și susținător al revistelor „Columna lui Traian" și „Revista de istorie, arheologie, filologie", Tocilescu face parte din școala lui Hasdeu și la cercetări folclorice a ajuns în legătură cu preocupările sale constante: istoria și arheologia. Cele două volume apărute în 1900 cu *Materialuri folcloristice* „conțin destul material de însemnătate socială, de valoare și de expresie artistică, material ce trebuie însă selectat și ordonat științificește" [35].

Cu o mare înțelegere și compasiune sînt scrise paginile despre A. Lambrior, omul de știință doborît la numai 38 de ani de „insanietatea politică a vremii, cu oamenii ei care făceau și desfăceau totul după ambiții și relații personale sau de clică". Cunoscut mai ales ca lingvist, Lambrior a lăsat cercetări remarcabile și despre literatura română veche (formulează ideea de „cultură comună"), despre istorie și etnografie, despre folclor. „În vremea cînd se căutau numai teme noi și prototipuri, Lambrior emite [...] ideea adunării întregului tezaur de literatură populară, cu toate variantele ei, idee reluată încă de alții, dar nerealizată nici pînă astăzi" [36].

https://biblioteca-digitala.ro

Şi interesul său nu s-a limitat doar la literatura orală, ci a cuprins întregul sistem intern de cultură populară, cu obiceiurile de la naştere, botez, moarte, precum şi cu jocurile de copii ori calendarul folcloric.

Scriind despre activitatea lui M. Gaster, I. C. Chiţimia se distanţează de afirmaţiile acestuia despre prioritatea şi preponderenţa culturii scrise asupra celei orale, dar subliniază mai bine decît oricine altcineva meritele cercetărilor sale comparatiste erudite. Se spune apoi că „publicînd în străinătate texte şi studii, pe baza manuscriselor pe care le avea la dispoziţie [...], Gaster a ajutat cît se poate de mult la cunoaşterea şi aprecierea culturii vechi şi literaturii române" [37].

Discipol al lui Hasdeu, G. I. Pitiş consideră că folclorul „se confundă cu totalitatea creaţiei populare". Lucrările sale se referă la Ţara Bîrsei şi Ţara Oltului, iar uneori doar la Şcheii Braşovului. „Marele merit al autorului [...] e că [...] a ştiut să se restrîngă la o regiune anume şi să dea [...] o monografie folclorică aproape completă a regiunii. Acest fapt constituie un pas înainte în metoda de cercetare folclorică şi anticipează *sistemul monografiilor folclorice regionale*" [38].

D. Stăncescu, autor, traducător şi propagator de literatură, a cules în special basme (publicate cu o prefaţă semnată de M. Gaster), dar şi snoave, glume, poveşti, remarcabile „prin respectarea în mare măsură a autenticităţii populare şi prin surprinderea unor note speciale de povestire populară: realismul, familiaritatea exprimării, umorul popular, gluma" [39].

La sfîrşitul fiecăreia din monografiile prezentate apare o bibliografie a lucrărilor protagonistului, instrument de lucru evident util. Iar la fiecare dintre folcloriştii discutaţi se evidenţiază lărgimea orizontului cultural şi diversitatea preocupărilor ştiinţifice.

Ca şi în cazul istoriei folcloristicii polone, I. C. Chiţimia extinde istoricul folcloristicii române pînă la evenimente contemporane [40].

Atît de puternic legat de valorile culturii populare, specialistul în literatură veche s-a angrenat în ultima vreme tot mai mult în acţiunile contemporane de valorificare şi conservare a folclorului. În aşezările rurale supuse transformărilor inevitabile ale tehnicizării şi urbanizării se schimbă vizibil funcţia artelor populare, inclusiv a artei oralităţii. Şi specialiştii au în mod cert datoria să intervină spre a diferenţia valoarea reală de nonvaloare şi a o împiedica pe aceasta din urmă să se impună ca normă estetică. Tocmai aceasta este semnificaţia prezenţei active a unui susţinător constant al cercetării valorilor artistice specifice din literatura orală a fiecărui popor[41].

*NOTE*

[1] Am folosit datele biografice şi bibliografia sistematizată de Mihai Mitu în articolul *Profesorul Ion C. Chiţimia la a 75-a aniversare*, în „Romano-slavica" (=Rsl), XXII, 1984. Amintim în continuare numai cîteva din lucrările nereţinute de acea bibliografie selectivă sau apărute de atunci (în domeniile folclorului, etnografiei şi cărţilor populare): *The Interaction of Fairy-Tales with Folk-books in the Middle Ages* [...] *(the Motives Vaticinum and Amicus-Amelius)*, rezumatul comunicării la VI Congresse of the International Society for Folknarrative Research, în vol. *Abstracts*, Helsinki, 1974; *O prestigioasă manifestare studenţească* (Colocviul XIII al Societăţii studenţilor folcloriştі), în „Universitatea comunistă", 1980, nr. 1, p. 5;

https://biblioteca-digitala.ro

*Folcloristica noastră a atins câteva țeluri fundamentale și Folclorul românesc — izvor de apă vie*, în „Pagini bucovinene", 1983, nr. 8, p. 1; nr. 9, p. 1: *Limbajul omului și gramatica proverbului*, în „Proverbium", I, 1984, p. 38 (comunicare la I Simpozion de paremiologie românească, Drobeta-Tr. Severin); *„La table silencieuse" de Brâncuși ou le fond autochtone de son inspiration*, în vol. col. *Magyar-román filologiai tanulmányok*, Budapesta, 1984; *Przyczynek B. P. Hasdeu'a do rumuniskiej i europejskiej historii slowiano-znawstwa*, în *Aktuálne problémy dejín slavistiky*, Bratislava, 1986; *Gr. Alexandrescu — critor al literaturii române moderne ...*, în *Memoriile Secției de Științe Filologice, Literatură și Arte* (= MSSFLA) (Academia Română), s. IV, t. VII, 1985; *Mitologia românească în dezbatere*, în „Revista de istorie și teorie literară" (= RITL), 1986, nr. 4; *Cultura și literatura populară în activitatea lui Alexandru Hîjdeu*, în MSSFLA, s. IV, tom VII, 1986; *„Moșii" — un element străvechi de cultură românească populară*, în „Revista de etnografie și folclor" (= REF), 1987, nr. 4; *Fiore di virtù*, în *Enzyklopädie des Märchens*, vol. IV, Berlin — New York, Walter de Gruyter, p. 1183 — 1188; *L'interdépendance des livres populaires avec le folklore*, în vol. col. *Volksbuch — Spiegel seiner Zeit?* (seria *Romanisches Volksbücher*, vol. VII) editat de Angela Birner, Abakus Verlag, 1988.

[2] *Străvechi substrat popular-oral și continuitate în literatura scrisă*, în RITL, XXII, 1973, nr. 4, p. 557 — 564.

[3] *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, București, 1972, p. 433.

[4] *Folclorul în substanța literaturii române vechi*, în RITL, 1971, nr. 1, p. 9 — 22.

[5] *Probleme de bază ...*; (La toate trimiterile bibliografice vom indica doar câteva din titlurile de articole apărute după cele trei volume fundamentale semnate de I. C. Chițimia); *O nouă viziune asupra culturii din epoca lui Ștefan cel Mare și Neagoe Basarab*, în „Analele societății de limba română din P.S.A. Voivodină", Zrenjanin, 1972 — 1973, nr. 3 — 4, p. 133 — 142; *Dosoftei, primul poet român de clasă europeană*, în vol. col. *350 de ani de la nașterea mitropolitului Dosoftei*, Iași, 1975; *Le rôle du folklore dans le développement des littératures sud-est européennes*, în vol. col. *Les cultures slaves et les Balkans*, Sofia, 1978; *Coordonate fundamentale ale literaturii române vechi*, în RITL, 1980, nr. 2, p. 223 — 234; *Rolul folclorului și al cărților populare în formarea limbilor literare română și sîrbocroată*, în *Radovi V jugoslovensko-rumunskog simpoziuma*, Beograd, 1982; etc.

[6] *Argeș, vatră veche de cultură românească (implicații etnofolclorice)*, în REF, 1982, nr. 2, p. 125 — 132.

[7] *Folcloriști și folcloristică românească*, București, 1968; *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, București, 1971; *Un element folcloric în creația lui Eminescu: codrul*, în RITL, 1964, nr. 2, p. 237 — 250; *„Zburătorul" lui Eliade ...*, în „Studii de literatură universală", 1972, p. 49 — 54; *Documentul folcloric în viziunea istorică și cosmică la Eminescu*, în vol. col. *Mihai Eminescu. Omagiu*, București, 1979; *Cultura populară în concepția lui B. P. Hasdeu*, în „Limbă și literatură", 1980, nr. 3, p. 456 — 460 (vezi și „Manuscriptum", 1980, nr. 3, p. 71 — 74); *„Masa tăcerii" sau fondul autohton al inspirației lui Brâncuși*, în vol. col. *Mehedinți — istorie și cultură*, III, Drobeta-Tr. Severin, 1981, p. 211 — 215. Vezi și *Le romantisme slave et la modalité différente de la réception créatrice du folklore en perspective universelle*, în „Analele Univ. București", seria Limbi și lit. străine, 1977, II.

[8] Vezi mai ales *Littérature orale — littérature écrite*, în „Cahiers roumains d'études littéraires", nr. 1, 1977, p. 53 — 61.

[9] *Origine et diffusion des narrations populaires en Orient et en Occident*, în *VIII^th Congress of Anthropological and Ethnological Sciences*, Tokyo and Kyoto, 1973.

[10] *Cîntecul lui „Doicin Bolnavu" și substratul comun sud-est european de cultură și creație populară*, în „Limbă și literatură", 1972, nr. 4, p. 707 — 714.

[11] *Folclorul românesc în perspectivă comparată ...*, p. 150.

[12] *Folclorul românesc ...*, p. 183.

[13] *Ibidem*, p. 187.

[14] *Ibidem*, p. 269, 272, 275.

[15] *Ibidem*, p. 256.

[16] *Ibidem*, p. 237.

[17] *Ibidem*, p. 203, 204.

[18] *Ibidem*, p. 213, 214, 220.

[19] *Ibidem*, p. 431.

[20] *Ibidem*, p. 138.

[21] *Ibidem*, p. IX.

[22] *Ibidem*, p. 380 și precedentele.

[23] *Ibidem*, p. 58.

[24] *O cercetare folclorică în Dobrogea*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor" (= SCILF), 1961, nr. 4, p. 712. Pentru alte regiuni vezi *Folclor din Muntenia și Oltenia*, în



https://biblioteca-digitala.ro

SCILF, 1962, nr. 1, p. 131 — 173. Probleme teoretice în : *Folclorul regional în contextul folclorului național și universal*, în vol. col. *Cîntecul popular românesc*, Craiova, 1973, p. 15 — 25. Vezi și *Graiul și folclorul polonez din Bulai, raionul Suceava*, în Rsl., 1963, p. 159 — 186 (împreună cu Elena Deboveanu-Mălăescu).

[25] *„Masa tăcerii"* ..., în *Mehedinți* ..., vol. III, p. 214 (vezi și REF, 1987, nr. 4, p. 323 — 326). Pe lîngă studiile citate în notele anterioare, mai amintim *Din viața folclorică a unor cuvinte*, în „Cercetări folclorice", 1947, p. 23 — 44.

[26] *Cărțile populare în literatura românească*, 2 vol., București, 1963.

[27] M. Moraru, C. Velculescu, *Bibliografia analitică a cărților populare laice* (= *Bibl. c. pop.*), 2 vol., București, 1976 — 1978. În legătură cu cărțile populare voi folosi în continuare, fără să mai citez, studiile lui I. C. Chițimia cuprinse în acea *Bibliografie* (vezi acolo trimiterile de la *Indice*).

[28] *VIII^th Congress* ..., Tokyo, p. 313.

[29] La bibliografia citată în *Bibl. c.p.* adăugăm chiar prefața la vol. II din acea *Bibliografie* și textul din „Berichte", nr. 6, 1983, p. 50 — 53.

[30] *Bibl. c.p.*, p. IX.

[31] Studiul, redactat în 1958, a apărut în RITL în 1965. Abia în 1970 a început să apară în Polonia o lucrare colectivă cu acest subiect (*Folclorul românesc* ..., p. 308 — 412).

[32] *Folcloriști și folcloristică românească.*

[33] *Folcloriști* ..., p. 37.

[34] T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, București, 1975.

[35] *Folcloriști* ..., p. 212.

[36] *Ibidem*, p. 237.

[37] *Ibidem*, p. 231.

[38] *Ibidem*, p. 329, 369.

[39] *Ibidem*, p. 384. *Basmele* lui Stăncescu au fost reeditate de Iordan Datcu, cu o prefață de I. C. Chițimia, București, 1970.

[40] *Folclorul românesc*, p. 392 ; RITL, 1972, nr. 4, p. 595 — 599 etc.

[41] Autor al unora din paginile despre folclor din tratatul de *Istoria literaturii române*, I. C. Chițimia conduce sau participă la festivaluri, simpozioane, colocvii : *Cîntec nou în Mehedinți* (Drobeta-Tr. Severin) ; *Cîntecul popular românesc* (Craiova) ; *Mehedinți — cultură și civilizație* (Drobeta-Tr. Severin) ; *„Miorița" — cîntecul păstoresc* (Toplița — Harghita) ; *Cultura populară someșană* (Dej — jud. Cluj) ; *Cîntecul popular* (Universitatea din Timișoara) etc.

https://biblioteca-digitala.ro

*Tiberiu Alexandru*

1. *Le violon virtuose de BENONE DAMIAN. Hommage à Grigoraș Dinicu.* 1. a) Hora șapte scări (Grigoraș Dinicu); b) Doină din Transilvania; c) Horă muntenească din Teleorman; d) Sîrbă oltenească; e) Doină moldovenească; f) Învîrtită din Sălaj; g) Bătuta moldovenească; h) Ciocîrlia; 2. a) Hora staccato (Grigoraș Dinicu); b) Sîrbă din Ilfov; c) Ca la Breaza; d) Geampara; e) Brîuleţul; f) Doină de băut [corect: Doină și De băut] din Maramureș; g) Brîu din Banat; h) Hora spiccato (Grigoraș Dinicu). BENONE DAMIAN (violon) et son orchestre. Prezentare în limba franceză de Tiberiu Alexandru; ingénieur du son: Vasile Sibana; producteur: Nicolae Neagu; foto [corect: photo]: Theo Wusten. Electrecord STM — C.S. 0136. [Comandă specială, București, 1980]

2. *BENONE DAMIAN and His Magic Violin.* 1. Grigoraș Dinicu: Sîrbă concertantă, Hora spiccatto [corect: spiccato]; 2. Grigoraș Dinicu: Căruța poștei, Horă lentă; Ionel Budișteanu: Licuricii; Nicolae Buică: Horă de concert; Arghir Petrescu: Piesă concertantă, Motto perpetuo [corect: Moto perpetuo]; 3. Grigoraș Dinicu: Jalea lăutarului [în loc de: Jalea țiganului]; Georges Boulanger: Horă de concert, 4. Ciprian Porumbescu: Balada; 5. Franz Schubert (Dresden): Albina; 6. Vittorio Monti: Ceardaș; 7. Pablo De [corect: de] Sarasate: Melodii lăutărești [în loc de: Zigeunerweisen]. Violin: BENONE DAMIAN, Piano: Petre Fîrulescu. Prezentare nesemnată în limba franceză și extrase din presă. Recorded and mixted at „Tomis" Studio, August 1987; Producer: Romeo Vanica; Sound Engineer: Theodor Negrescu; Graphics: Marilena Preda-Sânc; Photography: George Chelmec; Printed by Electrecord; Exporter: ARTEXIM BUCHAREST. Electrecord ST—EDE 03324. [București]

3. *BENONE DAMIAN AND HIS VIRTUOSOS.* 1. a) Mînioasa; b) Învîrtita din Făgăraș; c) Joc oltenesc; d) Ciobănașul; e) Sîrba lui Benone; 2. a) Joc de doi din Buzae; b) Horă moldovenească; c) Ca la Breaza; d) Geampara din Ialomița; e) Șchioapa; f) Brîu din Întorsura Buzăului; 3. a) Sîrba de la Întorsură; b) Ca la Breaza; c) Geampara; d) Hora „Furtuna"; 4. Suită din Sălaj; 5. Parada instrumentelor: a) Chindia; b) Două jocuri ciobănești; c) Bătută moldovenească; d) Brîu bănățean — Joc de doi; e) Horă oltenească — Ca la Breaza; f) Sîrbă muntenească; g) Horă din cimpoi; h) Ca la Breaza; i) Variațiuni pe melodia „Sanie cu zurgălăi"; j) Ciocîrlia. Soliști: Benone Damian — acordeon (1, 2, 3, 5/f), vioară (5/c, j), Viorel Belu — caval (5/b), fluier (5/e), nai (5/h), Gheorghe Georgescu — taragot (5/d), cimpoi (5/g), Ion Miu — țambal (5/i). [Orchestra (4, 5/a).] Prezentare în limbile română și engleză de Tiberiu Alexandru. (English version by Doina Caramzulescu.)



https://biblioteca-digitala.ro

Redactor : Stela Nachi ; maestru de sunet : Vasile Sibana ; grafica : Decebal Scriba ; foto : Sandu Mendrea ; tiparul : I. P. „Bucureștii Noi" ; Exporter : ARTEXIM. Electrecord ST—EPE 02681. [București, 1985]*

Trei discuri LP 30 cm de excepție : primele două cîntate la vioară de Benone Damian, acompaniat de orchestră și de pian, iar al treilea cu o selecție de piese cîntate la diferite instrumente de Benone Damian și soliștii orchestrei sale.

Benone Damian s-a născut la 25 iulie 1928 într-o familie de țărani din Întorsura Buzăului, veche localitate românească din sînul curburii Carpaților, actualmente în județul Harghita. Tatăl său cînta din caval, fluierul mare al ciobanilor noștri, cu „dop" și cinci găuri pentru degete, cu viers molcom și duios. Benone a fost însă fermecat de instrumentele și de muzica lăutarilor sătești. În etate de abia patru ani, le căuta tovărășia ori de cîte ori avea prilejul, la jocul duminical, la nunți, la petreceri. Îl fascina îndeosebi glasul viorii. „Lăuta"-jucărie, pe care copiii o meștereau din tulpină de porumb, îl nemulțumea profund. Nu o dată s-a rănit, căznindu-se să cioplească o vioară „adevărată", aidoma cu a lăutarilor. Mișcat de pasiunea nemaipomenită a copilului, tatăl său i-a cumpărat de la oraș o vioară micuță. A început s-o scîrțîie, după ce i-a acordat strunele. „Cine ți-a încordat vioara?", l-a întrebat lăutarul satului, chemat de tatăl copilului ca să-i vadă odrasla. În ruptul capului nu a voit să-l creadă că și-a potrivit singur coardele ! Cînd a început s-o rupă binișor, lăutarii veneau din cînd în cînd în ograda casei părintești și-l acompaniau cu instrumentele lor, minunîndu-se de harul cu care l-a înzestrat natura.

La vîrsta de nouă ani, a început să învețe vioara cu un învățător de la școala elementară din localitate. În scurtă vreme acesta a mărturisit că nu mai are ce-l învăța ! După ce a fost înscris la liceul din Brașov, a continuat să ia lecții de vioară de la diferiți profesori, mai ales în cadrul Conservatorului de Muzică „Astra". Pe cînd era elev în clasa a doua de liceu a început să învețe să cînte și din acordeon. S-a consacrat muzicii, continuîndu-și studiile la Conservatorul de Muzică din București. A urmat cursurile secției pedagogice, pe care a absolvit-o în 1953, și clasa de vioară a profesorului Anton Adrian Sarvaș, un reputat pedagog, pe care a absolvit-o peste doi ani (1955). În timpul studiilor, însușirile sale de muzicant popular i-au fost de folos, ajutîndu-l să-și cîștige viața. Împreună cu alți colegi cîntau, cînd se ivea prilejul, la nunți și petreceri. În 1951 a făcut primele înregistrări de muzică populară la radio, la îndemnul scriitorului acestor rînduri, profesorul său de folclor.

În anul 1955, după terminarea Conservatorului, a fost numit prim violonist al Orchestrei Filarmonice de Stat „George Enescu" din București. În mai multe rînduri a concertat ca solist al formației. A părăsit-o pentru totdeauna în anul 1969, dedicîndu-se muzicii populare, pe care o iubea mai presus de orice. După ce a debutat în 1965 la Paris, în cadrul unei orchestre românești de muzică populară, și după ce a participat în 1969 la un izbutit turneu artistic în Elveția, cu altă formație românească, Benone Damian s-a hotărît să-și alcătuiască propria sa orchestră. Nu a fost ușor. Izbutește însă și din anul 1970 cîntă în fruntea propriei orchestre în numeroase țări, în Elveția, Franța, Belgia, Luxemburg, R. F. Germania, R. D. Germană, Olanda, Danemarca, Suedia, Norvegia — în multe din acestea de repetate ori —, apoi peste ocean, în Canada și S.U.A. S-a bucurat, peste tot, de foarte mare succes. Este mai mult decît edificator să spicuim titlurile cîtorva dări de seamă din presa de peste hotare : *Benone Damian artiste et ambassadeur du folklore roumain* ; *„La Roumanie" de Benone Damian* ; *Un concert de musique folklorique roumaine d'une rare beauté* ; *Benone Damian, tout l'amour de la Roumanie* ; *Damian enchante son public* ; *Benone Damian l'enchanteur* ; *Benone Damian ... un enchantement qui ne saurait cesser* ; *Superbe soirée de musique roumaine avec l'orchestre de Benone Damian* ; *Magnifique musique roumaine avec Benone Damian et son ensemble* ; *Magnifique succès de l'orchestre Benone Damian* ; *A Victoria Hall, un triomphe plus que mérité* ; *Reichtum und Magie rumänischer Folklore* ; *Rumänische Folklore ein Höhepunkt* ; *Meister Benone Damian und „Seine" rumänische Folklore* ; *Ein Orchester unvergleichlicher Qualität und Ausstrahlung* ; *Überschäumende Lebensfreude und elegische Besinnlichkeit* ; *Feuerige Volksmusik* ; *Musikalische Spitzenathleten. Ein Feuerwerk* : *Benone Damian und seine rumänische Musikgruppe* ; *Tosende Begeisterung* ; *Geigenakrobatik begeisterte die Zühörer* ; *The Romanian Folk Ensemble indeed a fabulous group of musicians* ; *Romanian Folk Ensemble, a festival of the joy of life* etc. etc. etc.

1. Discul, cu muzică de vioară, este închinat memoriei lui Grigoraș Dinicu (1889 — 1949), strălucit interpret al muzicii populare românești. Casa „Electrecord" a editat, cu mulți ani în

* Fotografiile : Dan Alexandru

https://biblioteca-digitala.ro

urmă, un disc cu diametrul de 25 cm, cu indicativul EPD — 1063, intitulat *Recital Grigoraș Dinicu*, cu o duzină de piese, copii recondiționate de pe o seamă de discuri cu muzică populară înregistrate de acest mare artist. Pe plicul discului (verso) se află un foarte bun text explicativ, tipărit în limba română, cu un rezumat în limba franceză, scris cu competență de Gheorghe Ciobanu. Nu au fost alese însă, în toate cazurile, cele mai bune înregistrări din punct de vedere tehnic, rămase de pe urma lui Dinicu, care, după cum se știe, a înregistrat în decursul vieții numeroase discuri, editate de casele „Columbia", „His Master's Voice" și „Odeon".

Mai tîrziu, după ce s-au scos din circulație discurile cu diametrul de 25 cm, a fost elaborat în 1979 un disc LP 30 cm, cu indicativul EPE 01491 (v. ilustrația alăturată). El cuprinde o bună parte din cele mai vestite piese din repertoriul artistului : creații proprii *(Hora mărțișorului* și *Hora staccato)*, melodii populare și ale unor lăutari de altădată *(Doina Oltului, Ciocîrlia, Vine lelea pe colnic, Ca pe lună, Ceasornicul, Horă boierească, Sîrba* [*și Hora*] *din Teiș, Hora lui Teișeanu, Hora lui Dobrică, Hora lui Timoșca, Sîrba lui Pompieru, Sîrba lui Ilie)* și succese de café-concert *(Romanțe țigănești* și *Plaisir d'amour* de Padre Martini). Cele două din urmă sînt cu acompaniament de pian, celelalte cu orchestră. Nouă din aceste șaisprezece piese figurează și în discul anterior (EPD — 1063) ; unele au fost însă copiate de pe alte discuri, mult mai bine înregistrate. Socot că un nou tiraj al acestui disc ar fi deosebit de folositor. S-ar pune, din nou, la îndemîna iubitorilor de cîntec popular neasemuitele interpretări ale lui Grigoraș Dinicu și s-ar prilejui, totodată, îndreptarea unei grosolane erori, strecurată pe etichetă, în cuprinsul discului, precum și în textul explicativ, pe care l-am scris cu multă plăcere, ca unul care l-am cunoscut personal și l-am îndrăgit pe marele nostru artist. Este vorba de celebra compoziția *Plaisir d'amour* a lui Giambattista Martini, cunoscut îndeobște cu numele Padre Martini (1706— 1784). În locul lui este trecut drept autor Fr. [Fritz] Kreisler, cunoscutul violonist și compozitor austriac (1875 — 1962). M-a „corectat" șeful redacțiilor muzicale din acea vreme (1979) ! Prin această nefericită intervenție se vehiculează o informație falsă, derutantă pentru cei neinițiați, în același timp dăunătoare prestigiului celui care iscălește prezentarea și, implicit, își asumă răspunderea celor scrise.

Oricine ascultă acest disc al lui Benone Damian — cît și pe celelalte — nu poate să nu fie puternic impresionat de multiplele sale calități, de măiestria, de virtuozitatea excepțională, de muzicalitatea și sensibilitatea sa de excepție, de frumusețea pieselor alese și de chipul în care le dă viață. Benone Damian „exprimă cu o simțire extremă sufletul românesc" — observa un cronicar belgian. „Benone Damian, violonist virtuoz de excepție, este înzestrat cu geniul menit să facă să dăinuiască și după dînsul muzica sa de neînlocuit" — preciza un cronicar elvețian.

Cele șaisprezece piese, cîte numără discul, sînt cîntate fără întrerupere, opt pe prima față și opt pe a doua, în adevărate suite. Trei din ele : *Hora șapte scări* (1/a), *Hora staccato* (2/a) și *Hora spiccato* (2/h), cum se arată în lista tipărită pe plicul-copertă (verso), aparțin lui Grigoraș Dinicu. *Hora șapte scări* ridică însă unele îndoieli. Pe eticheta discului este fără

https://biblioteca-digitala.ro

autor. Fără autor este și în primul volum de *Cîntece pentru orchestră populară* (București, ESPLA, 1954, p. 26 — 35), cu partituri reconstituite după prelucrările orale ale Orchestrei Populare „Barbu Lăutaru" a Filarmonicii de Stat „George Enescu", precum și o seamă de aranjamente scrise anume, lucrare elaborată încă pe vremea cînd orchestra se afla sub oblăduirea Institutului de Folclor (a fost preluată de Filarmonică în toamna anului 1953). În fine, în discografia întocmită de Viorel Cosma, tipărită la finele articolului *Grigoraș Dinicu* din lucrarea sa *Figuri de lăutari* (București, Editura Muzicală, 1960), figurează între piesele cu autori necunoscuți. Cunoscutul violonist și dirijor de muzică populară Ionel Budișteanu, pe care l-am consultat, este în schimb categoric : *Hora șapte scări* a fost creată de Grigoraș Dinicu ! Știe de la tatăl său, Vasile Budișteanu, care a cîntat la țambal în orchestra lui Dinicu vreo trei decenii. Cea mai renumită dintre compozițiile lui Dinicu este, neîndoios, *Hora staccato*. După cum se știe, a fost prelucrată pentru vioară și pian de Jascha Heifetz, violonist american de renume internațional, pentru orchestră simfonică de cunoscutul compozitor bulgar Pancio Vladigherov, pentru soprano de coloratură și orchestră de Constantin Bobescu și pentru soprano de coloratură și orchestră de estradă de Sile Dinicu. Nu știu să se fi publicat pînă în momentul de față o listă a creațiilor lui Grigoraș Dinicu. Trebuie însă spus că mai toate piesele de muzică populară din repertoriul acestuia, cum fac dovadă discurile care ni s-au păstrat, sînt într-un fel „ale sale". Fără excepție, ele poartă pecetea personalității sale, a interpretării sale creatoare. Pe unele le-a supus unor vizibile „prefaceri", transformîndu-le în piese concertante, „de ascultat".

Între celelalte piese ale discului, alese cu gust și pricepere din folclorul diferitelor ținuturi ale țării, se află și *Ciocîrlia* (1/h). Mai întîlnim trei „doine" : *Doină din Transilvania* (1/b), *Doină moldovenească* (1/e) și *Doină din Maramureș*, urmată de un specific *De băut* (2/f). O nedorită eroare (poate de tipar), în lista cu sumarul discului, o prezintă pe aceasta din urmă — singura *doină* în adevăratul înțeles al cuvîntului, *doină propriu-zisă* cum spun folcloriștii, celelalte fiind cîntece tărăgănate — drept *Doină de băut din Maramureș!* în loc de *Doină* și *De băut din Maramureș*, cum de altminteri stă scris pe etichetă. Benone a intuit că un acompaniament oarecare ar fi dăunat purității *doinei* și, drept urmare, a cîntat-o solo ; *De băut*, în schimb, este susținut de orchestră. Trebuie precizat că „doine de băut" nu există, se află încă, în nordul extrem al țării, în bătrîna Țară a Maramureșului, cîntări anume de petrecere, numite „Băuta", „De băut" ori „Bătuta din pălmi". Cu ritm regulat, ca de joc (fără să fie însă dansuri), le cîntă la masă „ceterașii", iar mesenii se mișcă, strigă și bat din palme în tactul muzicii. Mai nou, soliștii de muzică populară le potrivesc vorbe, ori de cîte ori pot, și le cîntă în chip de cîntece, așa cum se întîmplă și cu melodiile instrumentale *De strigat* din Năsăudul învecinat, altădată destinate doar strigatului. Adaug că *Doina moldovenească* (1/e) nu este o cîntare autentic populară, ci una creată de un lăutar oarecare, poate chiar de solistul nostru. Celelalte piese sînt jocuri din diferite regiuni. O seamă dintre ele prezintă structuri ritmice interesante și variate : *Brîuleful* sau *Brîul pe șase* (ori chiar *Brîul pe șapte*), cum i se mai spune (2/e), *Ca la Breaza* (2/c), *Învîrtită din Sălaj* (1/f), *Geampara* (2/d) și *Briu din Banat* (2/g), cele trei din urmă ilustrînd trei diferite formule aksak. *Sîrba din Ilfov* (2/b) este piesă lăutărească „de concert", din cele reușite însă. Se pare că naistul și clarinetistul s-au crezut datori să-și sublinieze prezența, înghinînd ici-colo vioara, atît la *Hora staccato*, cît și la *Hora spiccato*. Cred că era mult mai bine și totodată mai firesc dacă aceste compoziții ale lui Grigoraș Dinicu — artist pe care Benone Damian îl omagiază prin discul de față — ar fi fost lăsate curate, conforme cu minunatele versiuni ale autorului.

2. Alt disc de vioară, acesta cu muzică de café-concert. Suitele 1, 2 și 3 de pe prima față sînt cu orchestră, iar cele patru compoziții de pe a doua față (4 — 7), demult preluate și de lăutari, sînt acompaniate la pian de Petre Firulescu, un muzician de excepție, excelent cunoscător al genului. Dînsul își face auzită prezența, pe alocuri, și în cadrul orchestrei. Nici pe eticheta și nici pe plicul discului nu se arată că o parte din piese sînt cu orchestră. Se deduce că *toate* ar fi susținute doar de pian. La această lacună, desigur nedorită, se adaugă erorile (de tipar?) pe care le-am semnalat în cuprinsul discului, de la începutul prezentei cronici. Nu este nici corect și nici recomandabil să se modifice titlul consacrat al unor piese. Dinicu a preluat o melodie din repertoriul muzical orășenesc de obîrșie orientală, pe care a numit-o *Jalea țiganului*. Așa figurează pe vechile sale discuri, precum și în discografia întocmită de Viorel Cosma. Trebuie spus că nu este o compoziție propriu-zisă a lui Dinicu. Ne-o spune limpede Gheorghe Ciobanu în textul explicativ la discul *Recital Grigoraș Dinicu* (EPD — 1063), despre care a fost vorba : „Cîntecul intitulat *'Jalea țiganului'* are la bază o melodie orientală introdusă la noi la începutul secolului trecut sub influența puternică, în orașele noastre, a muzicii orientale. Scara cromatică tipic orientală, lunecările și intervalele netemperate amintesc de un stil aproape uitat, pe care-l mai putem întîlni doar în așa-numitele cîntece *'de mahala'*. Din interpretare se vede clar că Grigoraș Dinicu mai stăpînea încă acest stil". Vechiul titlu

https://biblioteca-digitala.ro

a fost înlocuit — nu știm de unde pînă unde — cu *Jalea lăutarului!* Lipsită de sens este și traducerea celebrei compoziții a lui Pablo de Sarasate, cunoscută în toată lumea sub titlul *Zigeunerweisen*, titlu care, la rigoare, s-ar putea traduce în românește prin *Melodii țigănești*, nicidecum prin *Melodii lăutărești!* Nefericite intervenții, de vreme ce „lăutar" nu este sinonim cu „țigan" decît în oare care măsură. „Lăutarului" i se spune „țigan" în unele versuri populare: *Zi țigane, zi, zi, zi,/Rumpe-ți-s-ar-arcu-n trei/Și gîrganu ceterii!* [=gîtu viorii], într-o „țipitură" din Țara Oașului ori: *Ia, țigane, arcu-n mînă/Și-mi zi jocu la găină!* dintr-un text de nuntă din părțile Clujului, sau: *Trage-i mă țigane-n strună/Să-mi fac azi de voie bună!*, într-un cîntec cules în părțile Banatului. Înțelesul restrîns este de „lăutar-viorist", dar, nu de puține ori, tuturor lăutarilor, indiferent din ce instrumente ar cînta, li se spune„ țigani". Este desigur o consecință a faptului că lăutarii, muzicanți populari de meserie, sînt de cele mai multe ori țigani, nu numai la noi ci și în multe alte țări, de pildă în Ungaria vecină, în Balcani, în Orientul Apropiat ș.a.m.d. Nu sînt puține cazurile în care lăutarii noștri au fost ori sînt români, ca de pildă Grigore Vindireu (1830—1888), celebrul lăutar al Bucovinei. Român a fost și Sidor Andronicescu, bucovinean și el, români sînt frații Ioan și Ștefan Petreuș, soții Anuța și Nicolae Tudorovici, Nicolae Griguță și Ionel Pop din Maramureș, români sînt și bihoreanul Gheorghe Rada, bănățeanul Efta Botoca și mulți alții. Lăutar în cel mai nobil înțeles al cuvîntului este și românul Benone Damian, solistul nostru, precum și artistul pe care îl omagiază, Grigoraș Dinicu, descendent al unei ilustre familii de muzicieni țigani. „Mama sa era fiica lui Angheluș Dinicu, celebru naist, și soră a muzicienilor Dimitrie A. Dinicu, Gheorghe A. Dinicu și Nicolae A. Dinicu, care au jucat un important rol în dezvoltarea vieții muzicale bucureștene la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru" — scrie Gh. Ciobanu (*lucr. cit.*). Adaug că din aceeași familie se trage și violoncelistul Dimitrie G. Dinicu, fostul rector al Conservatorului de Muzică „Ciprian Porumbescu" din București.

Nici *Căruța poștei* (2) nu este o compoziție a lui Grigoraș Dinicu, cum stă scris pe disc, ci o veche romanță rusească, pe care a preluat-o și a prelucrat-o cu măiestrie.

Cam multe stîngăcii la un disc destinat mai ales străinătății, cum fac dovadă scurta notă biografică Benone Damian și extrasele din presă scrise în limba franceză (deși titlul englezesc al discului ar fi cerut explicații în această limbă), precum și tipărirea cu aldine a firmei exportatoare.

Toate laudele pentru interpretarea de înaltă ținută artistică a virtuozului nostru solist. *Hora spiccato* este cîntată de astă dată cu acuratețe, fără inutile intervenții. Remarcabile sînt și unele piese, între care *Licuricii* lui Ionel Budișteanu și *Moto perpetuo* de Arghir Petrescu, amîndouă foarte iuți, de mare dificultate, apoi *Hora de concert* a lui Georges Boulanger, după Viorel Cosma, lăutar de fel din Tulcea, pe adevăratul său nume Gheorghe Pantazi, precum și *Albina* lui Franz Schubert, violonist și compozitor din Dresda (1808 — 1878). De altmintrelea, audierea discului, de la un capăt la altul, este o încîntare.

Minunatele însușiri ale lui Benone Damian, unanim recunoscute, au dus, între altele, la programarea sa într-un festival muzical închinat muzicii de vioară, desfășurat la Bruxelles în ianuarie 1983, în trei seri consecutive, una cu renumitul violonist de jazz Ștefan Grappelli, alta cu ansamblul „I Musici", calificat de Arturo Toscanini drept „cea mai bună orchestră de cameră din lume", și a treia cu Benone Damian. *La diversité de violon illustré par trois géants* (să reținem: trei „giganți") — și-a intitulat Charles Philippon articolul privitor la această interesantă manifestare artistică: „trois concerts, trois soirées prestigieuses avec des musiciens qui font courir les foules ..." („Soir Bruxelles", 16 ianuarie 1983).

**3.** După cum mărturisește titlul, discul de față este consacrat lui Benone Damian și virtuozilor săi soliști. Dînsul cîntă din *acordeon* și din *vioară*, iar principalii membri ai orchestrei sale, soliști de frunte ai cîntecului nostru popular, din diferite instrumente de muzică populară: Viorel Belu, originar din Rast— Dolj, din *caval* (fluier mare cu „dop" și cinci găuri pentru degete), din *fluier* (fluierul comun, cu „dop" și șase găuri) și din *nai*; Gheorghe Georgescu, originar din Ciomăgești— Argeș, din *torogoată* („*taragot*") și din *cimpoi* (în

https://biblioteca-digitala.ro

cadrul orchestrei cîntă și din *clarinet*), și Ion Miu, originar din Titu — Dîmbovița, din *țambal*. Bucureșteanul Șerban Bucur (*violă*) și Mihai Scarlat, de fel din Rîmnicu Sărat (*contrabas*), muzicanți de valoare amîndoi, se mulțumesc să susțină acompaniamentul. Se remarcă virtuozitatea strălucitoare a naiului, frumoasa staccatură a torogoatei, velocitatea ieșită din comun a țambalului și viersul duios al cavalului.

Repertoriul muzical este în exclusivitate alcătuit din jocuri, în general bine alese, din diferite ținuturi ale țării; între ele nu mai puțin de cinci ,,Breze", toate foarte frumoase și minunat cîntate. Cred că explicația acestei preferințe stă în faptul că acest joc de perechi, cu multe și variate figuri, numit ,,Ca la Breaza", ,,Breaza", ,,De doi" sau ,,Ungurica", ,,Ungurenească" ori ,,Ungurencuța", este la el acasă în ținutul de baștină al lui Benone Damian. Numele îi vine mai degrabă de la Breaza—Brașov decît de la Breaza—Prahova, cum trădează și denumirea ,,Ungurica" și celelalte asemenea, întîlnite frecvent în Muntenia și în Oltenia subcarpatică, îndeosebi în așezările de ,,ungureni", cum li se spune încă românilor transilvăneni, pe care viața i-a adus odinioară de peste munți. Benone cîntă din acordeon două ,,Breze" și un ,,Joc de doi din Buzae", ceea ce tot ,,Brează" înseamnă; celelalte două ,,Breze" sînt cîntate de Viorel Belu din fluier și din nai.

Prima față a discului cuprinde trei suite, numărînd cu totul cincisprezece jocuri, cîntate de Benone Damian din acordeon (1—3). Remarcăm între ele *Sîrba lui Benone* (1/e), reușită creație a solistului nostru, și *Hora ,,Furtuna"* (3/d), piesă de mare virtuozitate, al cărei autor, Grigoraș Dinicu, nu este pomenit. Din acordeon este cîntat și un joc gravat pe a doua față a discului (5/f). Folosesc acest prilej pentru a sublinia felul ,,românesc" în care solistul cîntă din acordeon. Nu demult, toți acordeoniștii cîntau în această manieră piesele de obîrșie românească.

În schimb, melodiile de sorginte orientală, cunoscute sub numele „de mahala", „țigănești", de vreme ce au fost și sînt cîntate mai ales de țigani, în primul rînd de lăutarii țigani, și în sens peiorativ ,,ursărești", erau cîntate într-un stil aparte, pe potriva lor, stil încărcat de ornamente, de cromatisme și cu intonații specifice, pentru realizarea căruia s-a potrivit o tehnică anume instrumentelor care îl însuflețeau, în cazul de față acordeonului. Acest mod de cîntare, larg popularizat de o seamă de acordeoniști de talent, între care au strălucit Fărămiță Lambru și Marcel Budală, a făcut școală. Lăsînd la o parte puținii lăutari-acordeoniști din Transilvania și din Banat, actualmente toți ceilalți acordeoniști cîntă exclusiv în acest chip întregul repertoriu muzical pe care îl dețiu, ,,țigănind", cum s-ar putea spune, toate doinele, cîntecele și jocurile pe care le-au preluat din folclorul țărănesc. Din nefericire, acest stil acordeonistic, cu iz oriental, place. Ilie Udilă, un deosebit de talentat acordeonist bucureștean, mi-a mărturisit, nu demult, că n-ar mai avea nici o trecere în fața ascultătorilor dacă ar cînta din instrument așa cum a cîntat cu vreo trei decenii în urmă!

Cunoscutul cîntec românesc *Sanie cu zurgălăi*, pe care țambalagiul Ion Miu, un mare și precoce talent, îl cîntă cu meșteșugite variații, a cunoscut un avatar pe care merită să-l istorisesc în cîteva cuvinte. Compoziție în stil popular, ,,cîntec românesc" din perioada interbelică, a compozitorului de muzică ușoară Richard Stein (S. Richard), pe versuri de Liliana Delescu, a apărut în Editura Țicu Eșanu din București în anul 1937. A fost înregistrat pe disc ,,Lifa-Record" de Petre Alexandru și pe disc ,,Columbia" de Silviu Florian. L-a preluat Maria Lătărețu, care însă l-a supus la o seamă de prefaceri în spiritul folclorului. Devenit cîntec popular în adevăratul înțeles al cuvîntului, a fost larg popularizat de această minunată artistă, precum și de alți cîntăreți de muzică populară. În această formă ,,folclorică", melodia a fost ,,împrumutată" de compozitorul american Les Paul și a devenit șlagărul de succes ,,Johy is a boy for me"!

Mai trebuie spus că *Suită din Sălaj* (4) și jocul muntenesc *Chindia* (5/a) sînt interpretate de orchestră.

https://biblioteca-digitala.ro

Faima extraordinară pe care a dobîndit-o Benone Damian şi orchestra sa, în slujba cîntecului nostru popular, este ilustrată şi de faptul că e singura formaţie de muzică populară din lume care a fost invitată să concerteze (în 1975), în cadrul prestigiosului festival elveţian *Internationale Musikfestwochen Luzern (Semaines internationales de musique de Lucerne)*, de cînd acesta fiinţează !

(Casa de discuri „Electrecord" a mai editat două discuri LP 30 cm cu Benone Damian şi orchestra sa, ambele cu titlul în limba franceză : *Orchestre folklorique roumaine Benone Damian*, unul în anul 1976, cu indicativul STM — EPE 01209, şi celălalt în anul 1978, cu indicativul STM — EPE 01442.)

## breviar ● breviar ● breviar ● breviar

● **EVENIMENT EDITORIAL.** Dimensiunea europeană a folcloristicii româneşti îşi află cea mai strălucită reprezentare în opera lui Petru Caraman. *Studii de folclor*, aşa se intitulează ultimele două volume din scrierile lui Petru Caraman tipărite de Editura Minerva în 1987—1988. Îngrijitorul ediţiei — Viorica Săvulescu — şi autorul studiului introductiv şi al tabelului cronologic — Iordan Datcu — s-au apropiat de opera lui Petru Caraman în cea mai mare parte inedită, cu o deosebită căldură şi un înalt profesionalism.

Sumarul primului volum are următoarea alcătuire : *Petru Caraman şi cîntecele noastre bătrîneşti*, de Iordan Datcu ; *Tabel cronologic*, de Iordan Datcu ; *Notă asupra ediţiei* ; *Contribuţie la cronologizarea şi geneza baladei populare la români* ; *Consideraţii critice asupra genezei şi răspîndirii baladei Meşterului Manole în Balcani* ; *Cîntecul nunului. Din perspectiva originii, genezei şi funcţiei sale. Contribuţie comparatistă la studiul epicii populare în versuri* ; *Asupra originii şi genezei unor balade populare sud-est europene avînd ca subiect fapte extraordinare.*

În cel de al doilea volum au fost incluse următoarele studii : *Contribuţie la caracterizarea doinei* ; *Alegoria morţii în poezia populară, la poloni şi la români* ; *Une ancienne coutume de mariage* ; *Tatuajul la români după creaţiile lor folclorice* ; *Originea şi geneza sorcovei* ; *Le reflet de la mer dans le folklore roumain et la continuité ininterrompue du peuple roumain en Dobroudja depuis sa formation.*

Şi acest al doilea volum este precedat de o *Introducere*, semnată de Iordan Datcu, şi de o lămuritoare *Notă asupra ediţiei*. Un *Sumar* în limba engleză lărgeşte aria geografică de accesibilitate, iar *Indicele de nume*, alcătuit pentru fiecare volum în parte, facilitează consultarea materialului publicat.

Prin cultura sa întinsă şi stăpînirea perfectă a metodologiei obiectului supus cercetării — ansamblul culturii populare — , prin buna cunoaştere a limbilor şi literaturilor popoarelor din sud-estul şi centrul Europei, Petru Caraman s-a distins ca una dintre cele mai puternice personalităţi ştiinţifice ale vremii sale. Din păcate, cele mai multe dintre lucrările sale, unele fundamentale pentru folcloristica şi cultura românească, au rămas în manuscris. Iată de ce, iniţiativa Editurii Minerva de a pune în circuitul ştiinţific opera integrală a învăţatului folclorist se constituie într-un gest de superioară înţelegere a actului de cultură pe care-l implică valorificarea moştenirii înaintaşilor.

https://biblioteca-digitala.ro

## breviar ● breviar ● breviar ● breviar

● **CUGETĂRI ŞI MAXIME.** Publicarea colecţiilor de proverbe şi zicători populare, e adevărat, mai puţin susţinută în ultima vreme, este secondată, într-un ritm ce se cuvine apreciat ca atare, de apariţia, în colecţia „Cogito", devenită celebră şi de mare popularitate a Editurii Albatros, a unor cugetări, maxime, reflecţii şi aforisme, organizate tematic sau pe autori.

Cea mai recentă apariţie care ne-a parvenit, din această colecţie, poartă un titlu sugestiv: *Coloana infinită. Din gîndirea română modernă.* Ediţie îngrijită, prefaţă, indici şi note de Alexandru Stănciulescu-Bîrda (Bucureşti, Editura Albatros, 1987, 703 p.).

Autorul ediţiei îşi prefaţează antologia cu un întins studiu (26 pagini) despre *Conceptul de unitate naţională în gîndirea română modernă.* Aparatul ştiinţific este alcătuit din *Notă asupra ediţiei, Bibliografie selectivă* şi *Indice de autori.* Materia este structurată pe subiecte şi categorii de activităţi, în ordine alfabetică tip dicţionar: activitate, adevăr, ajutor, altruism, ambiţie, amintire, aparenţă, apărare etc. Numărul autorilor din care sînt selectate secvenţele aforistice reproduse este impresionant: circa 300.

Semnalăm apariţia acestei lucrări atît pentru valoarea şi interesul ei general, cît şi pentru ceea ce sugera undeva colega noastră de la Iaşi, Lucia Berdan: „Izvorît dintr-o experienţă colectivă îndelungată, proverbul a circulat la toate popoarele, din cele mai vechi timpuri. Pătrunzînd foarte devreme în scris, s-a confundat cu maximele, sentinţele, pildele filozofilor şi scriitorilor din Antichitate, a fost difuzat prin texte juridice, religioase şi cărţi populare. Proverbul şi-a păstrat, totuşi, o existenţă proprie. Odată intrate în circuitul oral, cele presupuse a fi de origine cultă au devenit anonime, nedeosebindu-se de creaţiile moştenite prin tradiţie".

● **TEXT FOLCLORIC ÎNREGISTRAT LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XVIII-LEA.** Cunoscutul specialist în istoria literaturii române vechi, Mihai Moraru, cercetător la Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu", a descoperit într-un manuscris de la Biblioteca Academiei o snoavă populară consemnată la începutul secolului al XVIII-lea. Manuscrisul poartă nr. 480 şi datează din anul 1700. Textul care ne-a reţinut atenţia este o snoavă populară în care o babă se dovedeşte mai isteaţă decît dracul în a strica o căsnicie, motiv larg reprezentat în folclorul nostru. Cel care a consemnat snoava este Popa Iorga din Cocărăştii Prahovei. Piesa folclorică se caracterizează prin realizarea sa artistică de excepţie, iar comentariul lui Mihai Moraru, printr-o informaţie bogată şi bine documentată, prin sugestiile în legătură cu circulaţia anterioară a motivului. Atît comentariul lui Mihai Moraru, cît şi textul propriu-zis al snoavei sînt publicate în „Revista de istorie şi teorie literară", XXXIV (aprilie—septembrie 1986), nr. 2—3, p. 321—322, sub titlul *O snoavă populară românească de la începutul secolului al XVIII-lea.*

Se aduce astfel un nou document în sprijinul ideii că interesul ce a existat pentru folclorul românesc este anterior „descoperirii" lui la mijlocul veacului al XIX-lea.

● **SEMINAR PROFESIONAL.** La Institutul de Cercetări Etnologice şi Dialectologice a avut loc un seminar profesional pe marginea lucrării lui Romulus Vulcănescu, *Mitologia română* (Bucureşti, Editura Academiei, 1985). Dezbaterile, conduse de Ion Ghinoiu, şeful sectorului de etnografie, s-au desfăşurat pe baza referatelor întocmite de Vasile Vetişanu şi Haralambie Culea. La discuţii au participat: Ioan Meiţoiu, şeful sectorului de îndrumare a creaţiei populare, şi Germina Comănici, cercetător la institut. Romulus Vulcănescu a răspuns la întrebări şi a expus proiectele sale de viitor în legătură cu lucrarea în discuţie.

https://biblioteca-digitala.ro

# CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA INEDITELOR LUI SIMEON FLOREA MARIAN

BRÂNDUȘA STEICIUC

Privită prin ocheanul întors al celor peste 80 de ani — cîți s-au scurs de la moartea sa, în aprilie 1907 — personalitatea lui Simeon Florea Marian nu apare întru nimic diminuată. Dimpotrivă, distanțarea în timp pare a fi benefică pentru conturarea trăsăturilor majore ale unei activități și opere de mari proporții, desfășurată pe parcursul a patru decenii și chiar mai bine.

Dar alături de tomuri devenite de mult titluri de referință în cercetarea etnofolclorică românească, o serie de lucrări inedite, păstrate în cadrul Fondului memorial-documentar S. Fl. Marian de la Suceava, vin să întregească imaginea acestui singular truditor al condeiului, iar proiectele sale, mai mult sau mai puțin realizate, private de împlinirea editorială prin moartea prematură a autorului lor, stabilesc *a posteriori* conturul vastului cîmp de lucru al lui Marian.

Păstrate, prin vicisitudinile veacului, datorită grijii familiei, îndeosebi a fiicei, Maria, și a ginerelui, profesorul Mihai Cărăușu, acest corpus de manuscrise a fost destul de puțin cercetat de specialiști, după cum remarca și Ovidiu Bîrlea în a sa *Istorie a folcloristicii românești*. În anii '60, N. Jula a prezentat o parte din acestea în „Revista de folclor", nr. 3/1958 [1], iar după mai bine de două decenii, Mircea Fotea, în ampla sa monografie *Simeon Florea Marian folclorist și etnograf* [2], dă o descriere aproape integrală a inedităților într-un subcapitol final.

Vom face, în cele ce urmează, prezentarea integrală a manuscriselor inedite ale lui S. Fl. Marian din Fondul de la Suceava, cu precizarea că aranjarea lor în volume (atunci cînd lucrarea era într-o fază incipientă, nefinisată) și titlurile aparțin profesorului Cărăușu. De bună seamă, citirea, trierea și gruparea a peste 20 000 de file manuscrise n-a fost un lucru ușor și pe alocuri se întîlnesc clasificări puțin judicioase — aceasta fiind singura rezervă pe care o avem față de volumul imens de muncă depus de ginerele folcloristului în aranjarea materialului. Sînt înregistrate, așadar, următoarele manuscrise cu conținut etnofolcloric:

— Culegeri de folclor, vol. I, II, III, intitulate *Cîntece din Bucovina și Ardeal*, în total 1151 file, repartizate în 21 de fascicole de tip caiet. Pe prima filă a fasc. 1, vol. I, găsim titlul original dat de folclorist: *Cîntece de vesăție adunate de Simeon Fl. Marian*, aceeași titulatură revenind mereu și mereu în partea de sus a diverselor pagini alternativ cu termenul *„bachantă"*, folosit mai rar. În vol. II, pagina de gardă cuprinde o notă a folcloristului referitoare la împrejurările în care a realizat, personal, o parte din culegere: „În 12 și 13 mărțișor 1869 am fost în *Voitinel* și aici am aflat o copilă tinerică și frumușică, care avea un deosebit talent și o istețime foarte mare. Această copilă, fanume Iftimia Hriscă, mi-a dictat 68 de cîntece poporale". După toate aparențele, sprijinindu-ne și pe date de grafologie și pe datări ocazionale, disparate, cele trei volume au fost completate cu material cules direct de Marian (vezi nota de mai sus) sau furnizat de colaboratori între anii 1869 și 1902. Spațiul bucovinean a fost sondat în diferite puncte de către P. Ursu la Candreni, N. Găitan la Udești, V. Lucan la Băișești, Eufr. și Victoria Iești la Vicovu de Sus. Cît despre folclorul transilvănean, sursele principale (afară de incursiunile personale ale tînărului folclorist în jurul Năsăudului și Blajului) sînt furnizate de corespondenți ca: P. Beșa, B. B. Iossof, T. Oltean și I. Șerban.

— Următoarele două volume de culegeri folclorice, *Doine din Bucovina* (vol. I și II), au drept titlu original *Doine poporale române din Bucovina adunate de Simeon Fl. Marian, 1876*, dar data este relativă, întrucît aflăm pe parcursul celor 1046 de file grupate în 18 fascicole atît doine adunate într-o perioadă anterioară de către folclorist direct de la informatori (cum ar fi ilinca Mielului Capră, țigancă din Stupca, sau Mărioara Bărbuță din Crasna), cît și doine primite ulterior de la diverși colaboratori. Bunăoară, fila 258 din vol. II conține nota: „Această doină mi-a trimis-o în ianuarie 1877 Petrea Ursul, cantor din Dorna Candreni", ceea ce presupune că Marian a transcris-o după acest an, lucru confirmat și de particularitățile grafice ale manuscrisului.



https://biblioteca-digitala.ro

— Volumul VI al acelorași culegeri de folclor are ca titlu original *Doine poporale române din Ardeal adunate de Simeon Fl. Marian.* O bună parte din lirica transilvăneană cuprinsă în cele 9 fascicole a fost culeasă de Marian în condiții în care tînărul elev folclorist își desăvîrșea studiile liceale la Năsăud și apoi la Beiuș, cu trecere prin Blaj. Acest lucru este atestat și de o notă de la p. 38: „Toate doinele din Broșura aceasta, precum și din broșura I sunt culese din *Năsăud* și de pe *Valea Birgăului* în Ardeal în anul 1870, pe cînd am studiat la gimnasiul greco-român din Năsăud". Dintre colaboratori se remarcă prin bogăția materialului Tudor Oltean (material recopiat de Marian în jurul anilor 1891 — 1892), Pavel Beșa, B. B. Iossof.

— Cel de-al șaptelea volum al acestui corpus, *Hore, strigături, cîntece din Ardeal, Bucovina și Ungaria* cuprinde 10 fascicole, precedate de o prefață intitulată *Despre hore.* Autorul definește această creație populară prin scopul ei, și anume „de a deștepta în inimile jucăușilor (i.e. al jucătorilor) bucuria și veselia, a dispune pre cei melancolici, a înviosa pre cei întristați, făcîndu-i să uite de supărările și neajunsurile lor". Fără să facă o analiză profundă a speciei, Marian subliniază, de asemenea, caracterul satiric al acesteia. Materialul din Bucovina, cuprins în fasc. 2, 8, 9, 10, este în mică măsură culeș direct de Marian, restul fiindu-i comunicat de colaboratori la fel de statornici ca și cei transilvăneni: G. Tomoioagă, P. Prelipcean, Is. Smocot, V. Turturean, iar din Straja — istoricul D. Onciul.

— *Doine ostășești, balade și colinde* este titlul celui de-al VIII-lea volum, cuprinzînd culegeri de factură diferită: fasc. 1 — 3, doine ostășești din Transilvania și Bucovina, în care informatorul și locul de unde provin piesele sînt arareori menționate; fasc. 4 — 5 conțin balade din Bucovina, pe care Mircea Fotea, în cartea sa, le integrează manuscriselor 4689 și 4690 de la Biblioteca Academiei R.S.R., deoarece se pare că inițial făceau corp comun cu acestea. Fascicolele care urmează, 6 — 10, conțin texte de plugușor, culese de Marian în anii 1867/68 și retranscrise la începutul acestui secol, colinde și cîntece de stea, dintre care 45 adunate de Marian, iar restul scrise de elevi de-ai săi.

— Volumul, sau mai bine zis mapa a IX-a, intitulată *Colinde*, are poate cel mai heteroclit aspect din tot corpusul. Bunăoară, primele 4 fascicole conțin colinde culese și transcrise în exclusivitate de colaboratori, elevi de gimnaziu, din diverse sate ale Bucovinei. Urmează o fascicolă caiet, cu relatări de fapte ostășești, aparținînd lui Loghin Bucevschi. A 6-a fascicolă are titlul originar, găsit pe pagina de gardă, *Expresii specifice și Proverbe poporale române adunate de Simeon Fl. Marian.* Filele 9 — 12 conțin expresii de genul: *vorbă de clacă, aruncă în partea mîne-sa, bun de gură, rău de lucru* sau *Ce ție nu-ți place, altuia nu face.* Filele 16 — 50 sînt destinate altui material, aflat în stadiul de proiect: *Datine, credințe și moravuri române: Stupitul, adunate de Simeon Fl. Marian*, iar filele 24 și 25 sînt rezervate unor frînturi de limbă. Ultima fascicolă, intitulată de Marian *Despre nunți. Notițe nouă*, conține date referitoare la diferitele momente ale ceremonialului, cu informații primite de la diverși colaboratori după publicarea monografiei despre nuntă, fapt ce reiese și dintr-o scrisoare anexată la manuscris, trimisă de Iosif Olaru din Doman la 22.2. 1891.

— Volumul X, *Cimilituri*, este o culegere alcătuită din 796 de ghicitori grupate alfabetic și avînd ca subiecte un număr de 173 de obiecte, ființe sau fenomene naturale. În anumite cazuri, cum ar fi *morcovul, oul, curcubăul*, numărul variantelor este destul de ridicat. Din păcate, însă, culegătorul nu dă date despre locul de unde a fost adunat materialul, despre informatori și/sau intermediari. Este foarte posibil ca acest manuscris să-i fi fost împrumutat lui Artur Gdrovei, după cum reiese dintr-o scrisoare a lui Marian dată publicității de Gorovei împreună cu altele două în revista „Făt-Frumos", an. II, p. 13. Folcloristul sucevean îi propune colegului său mai tînăr, fălticenean, un schimb de manuscrise, oferindu-i „vr'o cîteva sute" de cimilituri „în schimb pe niște notițe despre botanica poporană română, ce am înțeles de la dl. Ionescu că le posedați. Deci dacă vă convine, poftesc a vă repezi cîndva pînă la mine, să facem schimbul și să vă dau totodată și cimiliturile din Transilvania și Ungaria. Așa cred că opul dvs. despre *Cimilituri* cît și al meu despre botanică vor fi mai complete".

— În trei casete de format mic (20 × 12 cm) sînt păstrate volumele XI, XII și XIII din culegerile inedite de folclor ale lui Marian. Cele 718 file, repartizate în 21 de fascicole, conțin, în cea mai mare parte, doine și hore din Bucovina. Pe prima filă din caseta nr. 2 găsim chiar o încercare de clasificare a doinelor în: 1) de dragoste, 2) de dor, 3) de urît, 4) ostășești, 5) haiducești, 6) cărăușești, 7) vînătorești, 8) plugărești, 9) bachice, 10) de jele, 11) călugărești, clasificare prea puțin respectată de cel ce a întocmit culegerea. Materialul pare a fi transcris de Marian după informații primite de la colaboratori prin 1901 — 1902, dar sînt intercalate de asemenea numeroase file manuscrise ale acestora, în special elevi ai folcloristului (V. Mihăescu din Udești, Vasile Greciuc din Mitocu Dragomirnei, Aspazia Tofănel din Rădăuți, Miletie Bocancea din Pîrhăuți).

— Manuscrisul *Povești bucovinene* cuprinde în cele două mape un număr de 45 de fascicole în care sînt grupate 190 de povești de natură fantastică, moralizatoare, satirică etc.

https://biblioteca-digitala.ro

După cum se poate vedea din unele însemnări de pe marginea textului, aceste narațiuni populare au atras de timpuriu atenția elevului culegător de folclor, încă din anul 1865, cînd el avea 18 ani. Menționăm că dintre toate ineditele lui Marian, aceste texte au fost cele mai „norocoase" și au găsit cel mai accesibil drum spre tipărire, cu toate că ele nu reprezintă partea cea mai valoroasă a corpusului de manuscrise. În 1975, la Ed. Junimea a apărut volumul *Basme din Țara de Sus*, în care apare o mică parte din acest manuscris. Mai recent, în 1986, sub auspiciile Ed. Minerva apar *Basme populare românești*, al căror text e stabilit și prefațat de Paul Leu. Volumul este alcătuit pe de o parte din material inedit, iar pe de altă parte din povești publicate de Marian în timpul vieții, iar aparatul critic ce-l însoțește, alcătuit în cunoștință de cauză, îl recomandă atît publicului larg, cît și specialiștilor.

— Rod a aproape 4 decenii de muncă, lucrarea *Botanica poporană română* cuprinde în cele 12 volume ale sale informații referitoare la 525 de plante cunoscute românilor, grupate astfel: denumiri; întrebuințări în scopuri terapeutice, în viața de fiecare zi, în gospodărie sau în practici magice; materiale folclorice, credințe, cîntece, legende, proverbe, ghicitori referitoare la fiecare plantă în parte. Devenirea proiectului (de la varianta incipientă pînă la faza de manuscris cvasifinisat) poate fi urmărită pe parcursul diverselor redactări, note și însemnări succesive păstrate în corpusul de manuscrise ce alcătuiesc laolaltă *Botanica* lui Marian. Se poate astfel constata că într-o variantă inițială, în 1870, tînărul și ambițiosul „studinte gimnazial" intenționează să realizeze un studiu intitulat *Flora română*, un fel de imagine *in nuce* a viitoarei *Botanici*. O dată cu trecerea timpului, în paralel cu elaborarea altor tomuri care-i poartă semnătura, folcloristul bucovinean își stabilește o manieră de lucru care, pe de o parte urmează tiparul celorlalte monografii cu subiect din lumea păsărilor sau a insectelor, iar pe de altă parte sintetizează datele în funcție de specificitatea subiectului. Cît despre proveniența informației, sistematizată ulterior de Marian, aceasta își are originea în 3 principale surse: culegerea directă, în cursul peregrinărilor autorului prin Bucovina natală; sondarea și extragerea materialelor cu tematică etnobotanică din publicațiile vremii; bogata corespondență întreținută cu un număr mare de colaboratori, din diferite zone locuite de români. Dintre aceștia, vom aminti în cap de listă pe Artur Gorovei și Mihai Lupescu, care i-au pus la dispoziție un întreg manuscris după cum s-a putut vedea din scrierea mai sus citată; apoi Tudor Pamfile sau Elena Niculiță-Voronca, Hodoș și Simion Mângiucă din Banat. Pe lîngă aceștia, trimit material mereu și mereu aceiași „luminători" ai satelor românești, învățători sau preoți, bucuroși să participe la o operă de asemenea proporții: T. Bălășel din zona Drăgășani, Th. A. Bogdan din Cîmpia Transilvaniei, Aureliu Iana și S. Liuba din Oravița. Cu toate că în timpul vieții Marian a publicat în „Familia", „Junimea literară" sau în „Amicul familiei" un număr de aproximativ 40 de capitole din *Botanică*, cea mai mare parte a ei, chiar dacă e corectată și finisată de autor, împărtășește inerția manuscriselor „de depozit". Considerăm că *publicarea ei în volum, chiar dacă nu integral, ar constitui un veritabil act de cultură, recuperînd o lucrare de valoare din spațiul arid al uitării.*

— *Junețea la români*, manuscris repartizat în 11 fascicole de întindere variată, ar fi putut rivaliza cu celelalte monografii consacrate marilor cicluri ale existenței, dacă ar fi fost, completat, sistematizat, finisat cu aceeași claritate a orînduirii materialului pe care i-o știm lui Marian. Pe pagina de gardă a fasc. 1 găsim planul celor 17 capitole în care autorul avea de gînd să-și structureze lucrarea: I *Schimbarea dinților*; II *Bortirea urechilor*; III *Jocurile copiilor*; IV *Jucăriile copiilor*; V *Căldatul*; VI *Depărtarea ploii*; VII *Ocupațiunea copiilor;* VIII *Portul tineretului*; IX *Jocurile tineretului (introducerea în joc)*; X *Instrumentele muzicale*; XI *Serenada feciorilor*; XII *Șezătoarea*; XIII *Farmece și vrăji*; XIV *Ocupațiunea tineretului;* XV *Frizura capului*; XVI *Poreclele*; XVII *Sudalmele.* Dar întreg manuscrisul are un aspect inegal, întrucît alături de texte bine închegate, din perioada tinereții *(Berea, Jocurile copiilor)* întîlnim multe însemnări nesistematizate, numeroase răspunsuri de-ale elevilor la chestionare, din perioada 1901 — 1903, ceea ce dovedește că *Junețea* era pe cale de a se face.

— Cele 399 de file ale manuscrisului *Sărbătorile la români* cuprind însemnări făcute de Marian sau extrase din diverse publicații cu privire la următoarele sărbători ce urmau să constituie volumul IV al lucrării: 1. Rusaliile; 2. Sînzienile; 3. Sîn-Petru; 4. Procopie; 5. Chiric; 6. Marina; 7. Sînt-Ilie; 8. Pîntilei Călătorul; 9. Septe Macovei. Materialele din ultimele 5 fascicole aveau să constituie osatura volumului V al lucrării, referitor la sărbătorile dintre Tăierea capului Sf. Ioan și Crăciun.

— Bogatul material etnofolcloric ce alcătuiește manuscrisul *Animale sugătoare* este repartizat în 25 de fascicole. Se găsesc aici informații privitoare la următoarele mamifere: calul, capra, cîinele, iepurele, lupul, porcul, ursul, bursucul, risul, pisica, oaia, șoarecul, nevăstuica, guzganul, vulpea, măgarul, liliacul, cățelul pămîntului, ariciul, cerbul — pe lîngă care sînt incluse, dintr-o scăpare a autorului, și animale nesugătoare, cum ar fi broasca, șarpele, păiangănul, șopîrla, culbecul, racul, căpușa. Cele 1117 file ale manuscrisului cuprind legende,

https://biblioteca-digitala.ro

cîntece, balade, poveşti, descîntece, leacuri în legătură cu fiecare animal, precum şi locul ocupat de unele dintre acestea în gospodăria rurală (de ex. capitolul *Oile* este un îndreptar cît se poate de complet al oieritului la români). În forma definitivă găsim doar capitolele *Ariciul*, *Cîrtiţa*, *Boul*, *Vaca*, dintre care primul se poate constitui într-un valoros studiu de zoomitologie, conţinînd un mare număr de legende cosmogonice şi credinţe despre acest animal.

— Manuscrisul *Mitologia daco-română* (două caiete cartonate de format mediu) cuprinde însemnări referitoare la diferite personaje mitologice. Cîteva dintre capitolele lucrării, mai consistente, au fost publicate în timpul vieţii lui Marian. Planul lucrării, începută în 1872, completată pe parcursul anilor '80 şi după, poate fi desprins prin înşiruirea titlurilor de microcapitole, cărora folcloristul sucevean le rezervă mai mult sau mai puţin spaţiu, uneori lăsînd capitole întregi netratate.

— Manuscrisul *Poezii „de-ale dorului"* prezintă pe fila de gardă următorul titlu : *Literatura poporală română/Poesii „de-ale dorului"/culese şi corese* [*de*] *Simeon Fl. Marian/Tom I.* Prefaţa acestei microculegeri de literatură populară licenţioasă, scrisă în ianuarie 1872, la Cernăuţi, este o pledoarie şi o justificare a culegătorului pentru faptul de a fi adunat şi folclor de această factură. Marian nu arată, aşadar, preferinţe în culegerea creaţiei populare, hotărîrea sa fiind de a „aduna şi scoate la lumină tot ce vom auzi din gura poporului", pentru că, susţine el în continuare, „românul, isteţ din natură şi glumeţ, îţi spune fapta în obraz". Culegerea conţine un număr de 67 de poezii de factură licenţioasă, erotică, satirică sau moralizatoare, culese din Bucovina, Ardeal şi Ungaria, fără a nota informatorii şi localităţile.

— două caiete manuscrise, format mediu, cuprind în principal proză folclorică, poveşti şi snoave, primul fiind completat la Blaj în 1871, al doilea în Bucovina, ca student, probabil.

Încheiem prezentarea integrală a manuscriselor inedite ale lui Simeon Florea Marian păstrate în Fondul de la Suceava cu cîteva lucrări aflate în fază de proiect şi care stau mărturie pentru preocupările literare şi istorice ale folcloristului, într-o perioadă de început a activităţii sale :

— manuscrisul 33, un caiet alcătuit din 10 file, conţinînd creaţii originale ale lui Marian, poezii de o valoare literară scăzută, dintre care amintim : *Grija iubitei*, *Apa Sucevei*, *Nu'ntrebaţi;*

— un carnet cu însemnări cvasiistorice, intitulat *Notiţe şi date referetive la istoria lui Ion Darie, renumitul bandit din Bucovina, adunate de Simeon Florea Marian în 1869*, în care elevul Marian încearcă să reconstituie imaginea haiducului Darie, punînd cap la cap amintiri ale contemporanilor acestuia ;

— 4 mape intitulate *Arhiva Bucovinei*, cu însemnări de natură istorică despre oraşul Suceava sau despre aşezări şi monumente de pe teritoriul Bucovinei ;

— 16 carnete şcolare din perioada în care folcloristul a fost profesor la Gimnaziul superior din Suceava, interesante nu prin destinaţia lor iniţială (de a nota activitatea elevilor la clasă), ci prin însemnările răzleţe ale autorului referitor la mersul diverselor sale volume.

Fără a avea pretenţia de a fi epuizat pe parcursul acestei prezentări toate caracteristicile vastului material inedit păstrat în Fondul de la Suceava, sperăm în oportunitatea demersului nostru, întru mai buna conturare a momentului Simeon Florea Marian şi a implicaţiilor sale în istoria folcloristicii româneşti.

*NOTE*

[1] *Lucrări inedite ale lui S. Fl. Marian.*
[2] Ed. Minerva, 1987.

## COMPLETĂRI LA BIOGRAFIA LUI J. C. HINTZ-HINŢESCU

ION BRATU

Între data (şi locul) naşterii şi data (şi locul) morţii cuiva se desfăşoară pe acest Pămînt, de-a lungul anilor, viaţa unui om, viaţă care pentru fiecare dintre noi este marea şi unica trecere prin această lume.

https://biblioteca-digitala.ro

A nu şti despre un om aceste date înseamnă a şti mai puţin despre el, despre viaţa şi activitatea sa. Cu atît mai mult apare ca deosebit de nefirească această lipsă de date şi informaţii biografice pentru o persoană născută într-o epocă relativ apropiată de zilele noastre, cum este cazul folcloristului român de origine germană J. C. Hintz-Hinţescu.

Despre viaţa şi activitatea lui J. C. Hintz-Hinţescu s-au scris pînă la un moment dat foarte puţine lucrări [1]. În anul 1985 a apărut, la Editura Facla din Timişoara, reeditarea principalei lucrări a lui I. C. Hinţescu, *Proverbele românilor*, ediţie îngrijită de Constantin Negreanu şi Ion Bratu cu un cuvînt înainte de I. C. Chiţimia. Această lucrare conţine şi cea mai bogată bibliografie I. C. Hinţescu, în total 62 de surse (p. 307—310), număr care la ora actuală este depăşit cu cel puţin 25 — 30 de surse noi.

Biografia sa, cunoscută doar în linii generale şi învăluită în mister, stîrneşte cercetătorilor, azi — ca şi altădată —, mirare şi nedumerire şi este firesc ca o dată cu trecerea anilor să se reducă sau să dispară pentru totdeauna amănunte cunoscute de descendenţii săi şi de rudele apropiate sau chiar din arhive. Cu toate aceste lacune din biografia sa, meritele lui J. C. Hintz-Hinţescu în folcloristica română sînt de necontestat şi vor rămîne nealterate de scurgerea anilor.

Spre deosebire de ceilalţi folcloriştii germani sau localnici de origine germană, care au cules şi tradus folclor românesc, Hintz-Hinţescu a adunat şi a dat românilor folclorul lor, l-a tipărit în limba lor pentru a putea fi difuzat, înţeles şi asimilat de cele mai largi pături ale populaţiei româneşti. A făcut acest lucru în calitate de prieten al poporului român, a făcut aceasta înaintea altor români.

Desigur că această iniţiativă, această intîietate pe care Hintz-Hinţescu o deţine în mai multe domenii ale folclorului românesc nu i-a fost admisă ; poate pe undeva i s-a imputat lipsa pregătirii sale academice, dar în mod sigur societatea nu a răspuns pe măsura străduinţelor depuse de el, pentru ca lucrările sale să vadă lumina tiparului.

Unele critici — prea severe şi nu întotdeauna îndreptăţite — aduse lucrării sale *Proverbele românilor* [2] au făcut să sporească indiferenţa contemporanilor faţă de intensele sale preocupări pentru folclorul românesc, astfel că peste numele şi lucrările sale s-a aşternut repede praful uitării.

În această situaţie s-a retras de pe scena folcloristicii româneşti, consacrîndu-se familiei sale numeroase — totdeauna într-o situaţie financiară precară — , abandonînd un gînd secundar de îmbunătăţire a traiului alor săi prin tipărirea unor lucrări alcătuite sau scrise de el. S-a stins din viaţă sărac, uitat de toţi şi departe de locurile unde s-a născut şi a trăit, pe care le-a iubit.

„Complotul uitării" [3] în jurul lui I.C. Hinţescu a stîrnit însă interesul folcloriştilor români din generaţiile care au urmat.

După cercetări care au durat peste 10 ani [4], în anul 1936, Ion Muşlea tipăreşte studiul intitulat *Un sas braşovean — folclorist român I. C. Hintz-Hinţescu*, în care cu regret scria : *„cînd şi unde s-a născut n-am reuşit să aflu"* [5] (subl. ns.).

În *Dicţionarul folcloriştilor* [6], Iordan Datcu, semnatarul articolului despre I.C. Hintz-Hinţescu, consemnează datele biografice ale acestuia în termeni generali ; cităm : „născut la jumătatea secolului 19, Braşov — mort către sfîrşitul secolului 19". Fixarea locului de naştere a folcloristului la Braşov este determinată de titlul studiului lui Ion Muşlea, greşeală pe care o face şi M.N. Rusu [7].

Iată deci că, timp de peste 4 decenii, nu s-a adus lumină în biografia lui Hintz-Hinţescu. Dar este ştiut că ceea ce azi un om nu poate să facă, mîine, poimîine, altul va reuşi !

În anii 1980 şi 1981 folclorista sibiană Anca Goţia publică întîi pe plan judeţean şi apoi republican [8] rezultatele cercetărilor sale, în care data şi locul naşterii lui I.C. Hintz-Hinţescu sînt : 3 septembrie 1828, Sebeş, judeţul Alba.

În ultima parte a anului 1982, împreună cu prof. dr. Constantin Negreanu am început lucrul la ediţia critică a *Proverbelor românilor*. Dorind mult să aduc rezolvarea datelor biografice rămase necunoscute, am efectuat investigaţii în ţară şi în capitală, obţinînd de la descendenţii lui Hintz-Hinţescu următoarele date şi informaţii, care, după părerea noastră, aduc completări la biografia acestuia :

— folcloristul a avut şase copii : cinci băieţi şi o fată. Data naşterii acestora şi durata vieţii pentru cei la care le-am putut afla sînt : Alexander (n. 1874), Emil (n. 1876), Gustav (n. 1878), Oswald (1880—1933), Alfred (1884—1942) şi Ida (1886—1967) ;

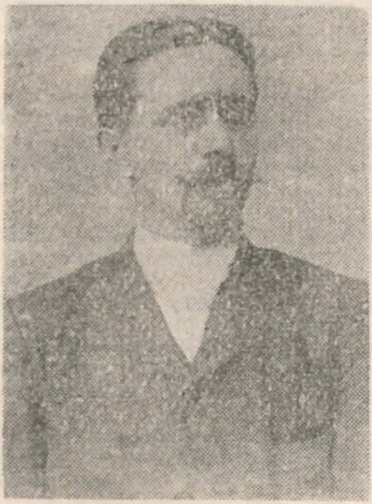
— fiii săi cei mai mari, Alexander şi Emil, au trăit şi au murit la Budapesta ; alt fiu al său, Gustav, a trăit şi a murit în Germania (oraşul Plauen, R.D.G. în prezent), iar ultimii săi copii : Oswald, Alfred şi Ida, după moartea tatălui lor, au fost luaţi de verii lor, Falk, la Bucureşti. Aici au trăit tot restul vieţii — au muncit, unii s-au căsătorit şi au avut urmaşi — şi aici au murit, fiind înmormîntaţi la Cimitirul Belu Evanghelic ; [9].

— spre sfîrşitul vieţii sale (prin anii 1894 — 1895) [10], Hintz-Hinţescu s-a retras cu ceilalţi copii ai săi la fiul său cel mai mare, Alexander, care locuia şi muncea deja la Budapesta. Aici —

https://biblioteca-digitala.ro

cînd fiica sa Ida avea vîrsta de 12 sau 14 ani— a încetat din viaţă, fiind îngropat într-unul din cimitirele acestui mare oraş, mai mult decît probabil în Cimitirul Evanghelic[11].

În concluzie, pe baza datelor de mai sus, putem rezuma cu un grad mare de precizie că data şi locul morţii lui J.C. Hintz-Hinţescu sînt : anul 1900, Budapesta[12].



J.C. Hintz-Hinţescu 1828—1900

Ar fi fost posibil să fi aflat mai multe date şi informaţii despre viaţa şi activitatea lui J.C. Hintz-Hinţescu, dar aproape toate documentele acestuia (corespondenţă, manuscrise, cărţi), păstrate de Ida Hintz, prin căsătorie Brand, au fost cedate în urmă cu 58 de ani, citãm : ,,unor doi domni de la Cluj" care le-au cerut motivînd că scriu o carte despre Hinţescu şi nu le-au mai restituit niciodată, aşa cum au promis iniţial. Interesant este faptul că printre aceste documente s-ar fi aflat în manuscris mai multe poezii compuse de Hintz-Hinţescu.

Ca un corolar al aflării atîtor date, informaţii şi documente (este vorba de 12 pagini din *Dicţionarul german-român*, la care Hinţescu a lucrat foarte mulţi ani) a fost găsirea unei fotografii a acestuia. D-na Hintz, soţia nepotului lui Hintz-Hinţescu, Alfred Hintz jun. (1917—1979) mi-a dăruit fotografia bunicului soţului său, care se afla la loc de mare cinste pe prima filă a albumului de familie[13]. Reproducem alăturat — pentru prima dată — fotografia lui J. C. Hintz-Hinţescu, sub care acum putem scrie datele sigure care marchează începutul şi sfîrşitul vieţii sale. Fotografia vădeşte clar, din primul moment, calităţile principale ce se citesc pe chipul său, inteligenţa şi modestia, precum şi epoca sfîrşitului de veac XIX, căruia folcloristul român de origine germană J.C. Hintz-Hinţescu, prin viaţa şi opera sa, a ţinut să-i aparţină întru totul.

★

Aduc şi pe această cale mulţumirile mele cele mai sincere tuturor celor care au dat dovadă de o mare bunăvoinţă şi în mod dezinteresat m-au ajutat, îndrumat sau mi-au furnizat date, informaţii şi documente despre folcloristul J. C. Hintz-Hinţescu şi familia sa, date necesare nouă şi posterităţii pentru cunoaşterea vieţii şi activităţii acestuia.

Adresez oamenilor de bine, care ştiu ceva despre documentele lui J. C. Hintz-Hinţescu, luate de la Ida Brand, n. Hintz, rugămintea să ne dea de ştire. Acelaşi lucru rugăm şi pe toţi, cei care ne pot da alte date sau informaţii despre folcloristul J. C. Hintz-Hinţescu.

*NOTE*

[1] Jan Urban Jarník, *Vorba ăluia*, în ,,Ghiluşul", anul I, 1913, nr. 3—4 (febr.-martie), p. 1—7. ; Ion Muşlea, *Un sas braşovean — folclorist român: I.C. Hintz-Hinţescu*, în volumul omagial pentru fraţii Alexandru şi Ion I. Lepădatu, Bucureşti, 1936, p. 561—573.

[2] Este vorba de recenzia semnată ,,red" din ,,Convorbiri literare", anul X, 1877, nr. 12, 1 martie, p. 473 — 474, care, după cercetătorul Graţian Jucan (a se vedea ,,Transilvania", Sibiu, anul XIV, 1985, nr. 6, p. 18—19), ar aparţine lui Mihai Eminescu. Cu aceste concluzii a fost de acord şi Perpessicius (a se vedea ,,Pagini bucovinene", III, 1984, nr. 9 (sept.), p. 1—2).

[3] De cea mai evidentă uitare a dat dovadă Asociaţia pentru literatura română şi cultura poporului român — Astra, căreia J.C. Hinţescu i-a dedicat lucrarea sa *Proverbele românilor*, Sibiu, 1877. În *Enciclopedia română*, lucrare publicată din însărcinarea şi sub auspiciile Astrei, în trei volume, apărute la Sibiu între anii 1898 şi 1904, Hinţescu este amintit în treacăt la articolul despre PROVERB, vol. III, p. 685; citãm : ,,Colecţiuni populare avem de Hinţescu, P. Ispirescu, Anton Pann, ... ".

[4] La data de 27.IX.1926, Ion Muşlea a scris din Cluj lui Alfred Hintz din Bucureşti (fiul lui Hintz-Hinţescu) o scrisoare cu 15 întrebări despre tatăl său. Dacă Ion Muşlea a primit răspuns sau nu, rămîne de aflat. Scrisoarea se află în arhiva autorului.

[5] Ion Muşlea, *Un sas braşovean — folclorist român: I.C. Hintz-Hinţescu*, în *Cercetări de etnografie şi folclor*, vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971, p. 157.

https://biblioteca-digitala.ro

[6] Iordan Datcu, S.C. Stroescu, *Dicționarul folcloriștilor. Folclorul literar românesc*. Prefață de Ovidiu Bîrlea. Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979, p. 230.

[7] M.N. Rusu, *Dicționarul scriitorilor brașoveni*, în „Astra", anul XVII, 1982, nr. 2 (127), 1982, Brașov, p. 15.

[8] Anca Goția, *Noi date despre viața și activitatea folcloristului sas Josef Carl Hintz-Hințescu*, în „Studii și comunicări" — Asociația folcloriștilor și etnografilor din județul Sibiu, Sibiu, 1980, p. 189—198 și Anca Goția, *Preocupări ale cărturarilor germani din Banat și Transilvania pentru folclorul românesc în secolul al XIX-lea: Josef Carl Hintz-Hințescu (1828 — ?)*, în „Studii de istorie a naționalităților conlocuitoare și a înfrățirii lor cu națiunea română. Naționalitatea germană", vol. II, București, Ed. Politică, 1981, p. 276—285.

[9] Locurile de veci nr. 1980—1982 și 465.

[10] Plecarea lui Hintz-Hințescu din Brașov este interpretată de librarul Kerschner din Brașov drept dispariția sa dintre cei vii (vezi Ion Mușlea, *op. cit.*, p. 157, notă subsol).

[11] Conform declarației făcute autorului de d-na Wolf (n. 1915) din București, la datele de 9 octombrie, respectiv 18 decembrie 1984.

[12] Comunicarea noastră privind anul 1900 ca an al morții lui Hintz-Hințescu este confirmată indirect de Ion Mușlea, *op. cit.*, p. 157, notă subsol, din care citâm textual : „Un alt informator, R. Bedő, ne scria că pe la 1900 Hintz mai era în viață". Într-adevăr, era în viață, dar nu este exclus că a murit la scurt timp după această întrevedere cu R. Bedő.

[13] Dimensiunile fotografiei originale sînt : 53×84 mm.

## TIBERIU ALEXANDRU

*INSTRUMENTELE DE MUZICĂ DIN AFRICA DE NORD ÎN LUMINA LUCRĂRII:* PAUL COLLAER, JURGEN ELSNER, **Nordafrika**. Unter Mitarbeit von Brahim Bahloul, Charles Duvelle, Helmut Hoffmann-Burchardi, Andrée Jabès, Angelika Jung, Vaclav Kubica, Ṣālih al-Mahdī, Nour-al-Din al-Salihi und Lothar Stein, in : „MUSIK-GESCHICHTE IN BILDERN", begründet von Heinrich Besseler und Max Schneider, herausgegeben von Werner Bachmann, Band I. *Musikethnologie*, Lieferung 8. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1983. [208 p. cu 240 de ilustrații, dintre care 185 numerotate și 55 în textul explicativ ; 28 de imagini sînt în culori, iar 15 reproduc vechi gravuri din anii 1781, 1836, 1856 și 1884.]

Iconografia — se știe — este un auxiliar de neprețuit al muzicologiei și etnomuzicologiei. De mai mulți ani de zile editura muzicală a Republicii Democrate Germane înfăptuiește un însemnat act cultural, scoțind minunatele volume de sub titlul generic „Istoria muzicii în imagini", împărțite în patru categorii, după cuprinsul lor : I. *Musikethnologie* (Etnomuzicologie) ; II. Musik des Altertums (Muzica antichității) ; III. Musik des Mittelalters und der Renaissance (Muzica evului mediu și a Renașterii) ; IV. Musik der Neuzeit (Muzica contemporană). Din seria care ne preocupă (I) au mai apărut următoarele volume : *Ozeanien* (Oceania), *Amerika. Eskimo und indianische Bevölkerung* (America. Populație eschimosă și indiană), *Südostasien* (Asia de sud-est) de Paul Collaer, *Südasien. Die indische Musik und ihre Traditionen* (Muzica indiană și tradițiile ei) de Alain Daniélou și *Ostafrika* (Africa de răsărit) de Gerhard Kubik. Tipărită în condiții de excepție „Istoria muzicii în imagini" amintește lucrarea din 1929 a lui Georg Kinski, elaborată în colaborare cu o seamă de muzicologi, cu titlul *Geschichte der Musik in Bildern*, scoasă de editura Breitkopf & Härtel din Lipsca, lucrare pe care cea prezentă o continuă într-un mod extraordinar : pînă acum au apărut peste douăzeci de splendide volume în formatul 24 × 34 cm !

Lucrarea este deschisă de o cuprinzătoare introducere (p. 5—19), în care se pun în discuție o seamă de probleme referitoare la obiect : alcătuire etnică și structură socială, muzică europeană, tradiție artificială, muzică în slujba religiei, muzică orășenească-națională, muzică populară, muzica grupurilor etnice autohtone ș.a. Urmează ilustrațiile orînduite pe țări (Egipt, Libia, Tunisia, Algeria, Maroc, Sahara de vest și Mauritania), însoțite de bogate texte explicative, care, pe lîngă interpretarea imaginilor, cuprind numeroase informații auxiliare (p. 21 — 179). Se încheie cu explicarea semnelor diacritice folosite la transliterația terminologiei originare, tabelul prescurtărilor, o importantă bibliografie alfabetică-cronologică (p. 183 — 190), precum și o bibliografie selectivă a scrierilor în limba arabă (p. 191 — 193), plus un foarte bogat indice (p. 195—205) și o listă cu indicarea sursei ilustrațiilor (pe ultima pagină).

Pentru o mai bună înțelegere a terminologiei socot util să explic semnele diacritice întrebuințate : ' = intonare puternică incipientă sau după o scurtă întrerupere ; *t* ca th engl. în thing ; *ġ* = corespunzător germ. dsch, ca în ital. giorno (gi/ge în română) ; *ḥ* = fricativă farin-



https://biblioteca-digitala.ro

gală atonă ; ḥ = ca germ. ch în Bach ; ḏ = ca th engl. în the ; š ca sch germ. (ş în română) ; ṣ = s emfatic ; ḍ = d emfatic ; ṭ = t emfatic ; ẓ = z moale emfatic ; ʿ = fricativă faringală atonă ; ġ = fricativă velară atonă ; q = k emfatic profund ; o liniuţă pusă deasupra unei vocale indică lungimea acesteia ; (precizez că g urmat de e sau de i = ca în rom. ghe, ghi ; w = u).

Cele mai multe imagini se referă la Egipt (83) ; urmează Algeria (63), Marocul (46), Tunisia (22), Libia (13), Mauritania (10) şi Sahara de vest (3). Această disproporţie reflectă documentaţia pe care autorii au putut să o adune, respectiv bogăţia sau sărăcia cercetărilor de specialitate în ţările amintite.

Textele explicative au fost elaborate de autori şi de o parte din colaboratori, după cum urmează : Brahim Bahloul (Algeria), Paul Collaer (Maroc), Charles Duvelle (Mauritania), Jürgen Elsner (Egipt, Tunisia, Algeria, Maroc, Sahara de vest şi Mauritania), Helmut Hoffmann-Burchardi (Maroc), Andrée Jabès (Egipt), Vaclav Kubica (Libia, Tunisia, Algeria, Maroc) şi Ṣāliḥ al-Mahdī (Libia, Algeria, Maroc ; în mod surprinzător lipseşte Tunisia, patria sa). Unele texte sînt iscălite de doi sau chiar de trei colaboratori ; contopirea într-un singur articol a informaţiilor furnizate de aceştia a fost operată de redactorul principal al lucrării, totodată sufletul ei, Jürgen Elsner. Foarte bun cunoscător al muzicii culte şi populare din această parte a lumii, precum şi a limbii arabe, acesta este vădit cel mai harnic dintre toţi. Ţinînd seamă de numărul articolelor, îi urmează Vaclav Kubica, Andrée Jabès, apoi Paul Collaer şi Brahim Bahloul, Ṣāliḥ al-Mahdī şi, în fine, Charles Duvelle şi Helmut Hoffmann-Burchardi. Mărturisesc că mi-ar fi plăcut să-l citesc şi pe Christian Poché, o indiscutabilă autoritate în acest domeniu. Se ştie însă cît de greu pot fi adunaţi colaboratorii cei mai autorizaţi în vederea întocmirii unei lucrări ca cea de faţă.

Ilustraţiile, în strînsă legătură cu muzica, înfăţişează orchestre de muzică orientală clasică, felurite formaţii instrumentale şi vocal-instrumentale populare, vînzători ambulanţi care îşi „strigă" marfa, cîntăreţi în atitudini tipice, cu o mînă acoperind parţial urechea (ori chiar amîndouă urechile cu ambele mîini), instrumentişti şi instrumente, constructori de instrumente muzicale, dansatori şi dansatoare, grupuri de dansatori ori de dansatoare (între altele dansul războinic *allaoui* al algerienilor şi dansuri cu bețe interşocate din Algeria ; cel din Egipt este un adevărat duel cu bîte lungi în jur de doi m, pe fond muzical) ş.a.m.d.

Organologia este cea mai cîştigată. Sînt prezente mai toate instrumentele de muzică folosite în această parte a lumii. Ţinute în mîinile muzicanţilor, ne dezvăluie chipul în care se cîntă din ele, iar izolate, ne arată particularităţile alcătuirii lor.

Ansamblurile de muzică clasică înfăţişează instrumentele care le sînt proprii : fluierul lung, deschis, cu şase găuri pentru degete pe faţa ţevii şi a opta în spate, mult deasupra celorlalte, numit *nāy* (din care a cîntat pe vremuri şi Dimitrie Cantemir), lăuta *ʿud* (*ʿud* înseamnă totodată lemn), cu patru, cinci sau chiar şase coruri de coarde, cu variantele ei : *ʿud-arbī* (în araba clasică *ʿud-ʿorabi*), *ʿud šarqī* (= lăută orientală) sau *ʿud maṣrī* (= lăută egipteană) şi *kuitra* magrebiană, cu corpul mai îngust (*šnitra* fiind de şi mai mică talie), apoi marea ţiteră *qānūn* (respectiv *canonul* din care cîntau odinioară unii din boierii noştri), cu cutia de rezonanţă trapezoidală, cu două unghiuri drepte, unul ascuţit şi celălalt obtuz, pe care sînt întinse vreo 25 de coruri cu cîte trei strune fiecare, ciupite cu o pereche de plectre de baga fixate de arătătorul fiecărei mîini, cu ajutorul unor inele de metal. În orchestrele clasice din Tunisia, Algeria şi Maroc se păstrează încă bătrîna vioară-rebec numită *ribāb*, de regulă în mîna conducătorului ; i s-au alăturat însă viori europene, ţinute adesea vertical, cu partea de jos proptită de genunchi ; au mai pătruns viola, violoncelul şi contrabasul, ba chiar, pe alocuri, chitara, banjoul şi acordeonul ! Acompaniamentul ritmic este susţinut de *dairea* şi toba-cupă *darabukka*, folosite totodată în muzica orăşenească de divertisment, ca şi în muzica populară, cu osebire în cea din urmă.

În credinţa că o succintă pomenire a instrumentarului popular din lucrarea de faţă este utilă, mă folosesc în cele ce urmează de clasificarea clasică Sachs-Hornbostel, elaborată în 1914.

### I. Idiofone

Micile chimvale, respectiv ţimbale metalice de alamă ori de argint uneori, cu diametrul de vreo 6 cm, ale dansatoarelor profesioniste, cîte o pereche în fiecare mînă, prinse cu un elastic de degetul mare şi de cel mijlociu, sînt numite *ṣāgāt* (în ar. cl. *ṣāǧāt*). O pereche de ţimbale ceva mai mari, cu diametrul de aproximativ 15 cm, sînt folosite în muzica religioasă ori pseudoreligioasă (de pildă în ceremonialul egiptean *zār*, menit să alunge duhurile răuvoitoare) ; în biserica coptă o asemenea pereche de ţimbale este numită *nāqūs*. Textul explicativ pomeneşte şi de folosirea în decursul slujbei divine a unui triunghi lovit cu o vergea de metal, fără să-i dezvăluie numele (*tiriēnto*). Mai aflăm că *nadām* este numele unui chimval mic, folosit

https://biblioteca-digitala.ro

în Egiptul de Sus la acompanierea dansurilor funebre. Muzicanţii populaţiei *šluh* din Algeria, trăitoare în partea de sud-vest a Munţilor Atlas, folosesc cîte trei ţimbale mici de aramă, pe care le numesc *nūiqsāt*, unul prins cu elastic de degetul mijlociu al mîinii drepte şi două prinse de degetele mare şi mijlociu ale mîinii stîngi. Clinchetul lor acompaniază mici formaţii instrumentale de coarde. Într-o fotografie vedem doi muzicanţi cu *nūiqsāt*, alături de alţi şapte muzicanţi.

În Algeria se folosesc interesante castaniete metalice duble, numite *qarqaba* (pl. *qarāqib*) ori *qarqabū*. Sînt făcute dintr-o plăcuţă longitudinală de vreo 30 cm, cu capetele lărgite şi faţonate în chip de ţimbale. Executantul ţine în fiecare mînă cîte o pereche de asemenea chimvale duble, cu ajutorul unei sfori. La populaţia *gnāwa* din Maroc instrumentul este numit aşijderea *qarqaba*, dar şi *eudenīn genāua*, respectiv *'udenīn genāwa*. Două ilustraţii luate la o festivitate dintr-o piaţă din Marrakech arată un dans solistic bărbătesc ce se desfăşoară doar pe ritmul cîtorva *qarāqib* (4, respectiv 6) şi al cîtorva tobe mari (2, respectiv 3). Şi unul dintre dansatori ţine în mîini această curioasă castanietă dublă din metal.

*Dabbūs* este o tijă cu capătul superior globular, format din două emisfere de lemn aşezate faţă în faţă, la foarte mică distanţă una de alta. De buza emisferei inferioare atîrnă trei lănţişoare cu cîte un disculeţ de metal la capete. Instrumentul este folosit în cadrul ceremoniei religioase *ḏikr* a confreriei egiptene *Rifā'ī*.

Beţele interşocate sînt prezente, după cum am mai arătat, într-un dans bărbătesc algerian şi în vestitul dans-duel egiptean, răspîndit în toată ţara cu diferite denumiri, între care cea principală este *taḫţīb*.

### II. Membranofone

1. T o b e l e - c e a u n, timpane cu membrană din piele întinsă deasupra unui recipient emisferic de metal, ceramică ori lemn, sînt prezente prin mai multe varietăţi.

*Bāz* este o tobă unică de mică dimensiune, cu corpul de alamă oarecum în formă de clopot. Ţinută în palmă este bătută cu o bucată de curea tare ori cu o baghetă de lemn cu capăt globular. E folosită exclusiv în muzica religioasă. Ilustraţia ne-o arată în Egipt.

O tobă cu diametrul ceva mai mare, aproximativ de vreo 30 cm, agăţată de gît şi bătută cu două beţişoare subţiri este numită *nuqqāra, naqrazān* ori *ṭabl šami* (= tobă siriană). O vedem într-o gravură din 1856 într-un alai egiptean de nuntă şi în două formaţii contemporane de oboaie cu tobă mare din Egiptul de Sus.

Perechi de asemenea timpane de mică dimensiune, inegale ca mărime, uneori legate laolaltă, se numesc în araba clasică *naqqārāt* (pl. de la *naqqāra*, din *naqara* = a bate, a lovi, a ciocăni), *nuqāqir* şi *bāzā* în Egipt, *ngārī* în Libia, *nāğarāt* în Tunisia şi Algeria, *ṭbila, ṭobla* sau *ṭabilāt* în Maroc (acordate, ni se spune, în cvartă ori în cvintă).

Există şi asemenea tobe de foarte mari dimensiuni. Ni se vorbeşte de *ṭabl al-ğimal* din Egipt, uneori o pereche, montate pe spatele unei cămile, bătute în ocazii festive. O imagine ne arată o femeie din Sahara de vest bătînd o asemenea tobă mare numită *sandur ticlal* (se distinge însă doar o parte a membranei). Vedem însă limpede marea tobă-ceaun *t'bol* (*ṭobol*) a unui emir din Mauritania, tobă de război dar şi însemn al puterii, cu diametrul de aproximativ 80 cm.

Toba *tindi* a femeilor tuarege este de fapt o piuliţă de lemn în formă de cupă emisferică pe un picior masiv, cioplită dintr-o singură bucată de trunchi, folosită mai ales la zdrobirea grăunţelor de mei, cu un par gros în chip de pisălog. În ocazii sărbătoreşti este prefăcută în tobă, întinzîndu-se deasupra gurei, al cărei diametru măsoară vreo 35 cm, o piele de cămilă strîns legată cu o tîrsînă (împletitură din fire de păr de animal). O dată petrecerea încheiată, membrana este dezlegată şi piuliţa îşi reia funcţia casnică. Ca formă exterioară *tindi* se aseamănă foarte mult cu *darabukka*, de care se deosebeşte însă esenţial prin faptul că fundul îi este închis.

2. T o b e l e c i l i n d r i c e au două membrane de piele bine întinse pe un corp cilindric din lemn, fixate pe margini cu cercuri, legate între ele printr-o reţea de sfori. Sînt tobe mari, cu cilindrul lat nu prea adînc, bătute pe o parte cu un mai de lemn ori cu vîrful unui băţ curbat, iar pe cealaltă parte cu o vergea subţire, asemenea din lemn. Identică cu tobele din Balcani, este numită *ṭabla* (nume generic al tobelor) sau *ṭabla* (*ṭabl*) *baladī* (= tobă populară) în Egipt, *ṭbal* în Tunisia, *ṭbel* în Algeria şi *ṭabel* în Maroc. Toba *dendūn* sau *gengū*, folosită de populaţia negroidă din Libia, este şi ea de talie mare, bătută doar pe membrana superioară cu două baghete de grosimi diferite. Ni se spune că *ṭabl gnāwi* este o tobă cilindrică folosită în practicile magice ale confreriei *Gnāwa* din Maroc. Nu ni se spune dacă o definesc anume particularităţi.

https://biblioteca-digitala.ro

*Ţabla* din Algeria este de talie mică. Corpul este făcut dintr-un segment de trunchi de palmier, al cărui miez a fost înlăturat. Diametrul este de 41 — 45 cm, iar adîncimea de vreo 17 cm. În perete sînt tăiate şase găuri de rezonanţă cu diametrul între 0,8 şi 1,8 cm. Una din membrane este puternic ciocănită cu vîrful unei baghete încovoiate. Cînd şi cînd se loveşte marginea tobei cu latura acesteia, de unde sonorităţi variate.

*Ganga* sau *tetbelt*, toba tuaregilor, este şi ea de talie mică. E sprijinită în palma mîinii stîngi şi lovită cu o baghetă încovoiată cu mîna dreaptă. Bătaia ei răsună în decursul petrecerilor populare. Adaug că feţele acestei tobe sînt adesea împodobite cu luminoase ornamente pictate.

3. T o b e l e - c u p ă sînt reprezentate în primul rînd de *darabukka*, cea mai populară tobă din partea locului. Corpul ei din lut (mai nou şi din metal) are forma unei cupe cu piciorul lung şi foarte larg, uşor evazat în partea de jos, complet deschis. Gura este acoperită cu o membrană subţire din piele, uneori din piele de peşte, bătută cu amîndouă mîinile, în timp ce instrumentul este ţinut sprijinit de coapsa piciorului stîng, cînd executantul şade, şi sub braţul stîng, în bandulieră uneori, cînd stă în picioare. În Egipt este de străveche tradiţie. Cunoscutul egiptolog german Hans Hickmann prezintă în volumul său *Ägypten* (cel dintîi din seria *Musikethnologie* a colecţiei „Musikgeschichte in Bildern", care ne preocupă, apărut în 1961) ilustraţia unei statuete păstrate în Muzeul Egiptean din Cairo, care îl înfăţişează pe zeul Bes : diform, hirsut, pus pe şotii (adesea scoate limba la cei care îl privesc), geniul familial cel mai preţuit, pe care străvechile reprezentări îl arată adesea cu felurite instrumente muzicale în mînă, în cazul de faţă cu o tobă cilindrică lărgită la gură, pe care o ţine într-o poziţie uşor piezişă la piept, sprijinită în mîna stîngă, în timp ce o bate cu mîna dreaptă. Statueta provine din perioada dinastiei a XXIV-a (730 — 715 î.e.n.), epocă relativ tîrzie, dar — ne spune Hickmann — „toba-cupă aparţine de cînd e lumea instrumentarului muzical popular al Egiptului" (*lucr. cit.*, p. 108 — 109 şi 176). În Egipt i se spune *ţabla*, *darabukka*, *darbuka* şi *dohôla*, termenul din urmă nesemnalat în lucrare, dar aflat în Egiptul de Sus de scriitorul acestor rînduri (1965 — 1967). Caracteristicile şi calităţile deosebite ale acestei tobe — cînd e lovit centrul membranei sunetul este profund, mai înalt cînd sînt bătute celelalte porţiuni ale acesteia, sec cînd sînt izbite marginile ; lovită puternic cu mîna dreaptă în vreme ce degetele mîinii stîngi pianotează pe marginile membranei, sunetul este cînd puternic, cînd abia perceptibil, în nuanţe fine etc. — au determinat pătrunderea ei în orchestrele de muzică arabă clasică şi mai ales în cele de divertisment, aşa cum am mai arătat. Este numită *darabukka* şi în Libia, unde i se mai spune şi *debdaha*, apoi *derbuka* ori *derbukka* în Tunisia, Algeria şi Maroc. O *darabukka* contemporană din Maroc, pare-se din metal, are piciorul bine gîtuit în partea lui mijlocie, apoi iarăşi lărgit.

O variantă de mai mică dimensiune, cu gură largă şi picior scurt, este folosită de locuitorii de la frontiera Libiei cu Algeria, care-i spun *qālal*. O folosesc femeile, care o ţin cu mîna stîngă de picior şi o bat cu mîna dreaptă. Cu un termen înrudit, *gellāl*, este numită o tobă algeriană din partea centrală a ţării, cu corpul tubular lung şi relativ subţire, uşor lărgit la gură, cu membrana bătută cu amîndouă mîinile, instrumentul fiind ţinut sub braţul stîng al executantului, în bandulieră. Acompaniind oboiul, *ġaiţa* ritmează dansul cailor dresaţi şi răsună la felurite petreceri populare, între care vestita alergare a cailor, opriţi brusc din galop în trosnetul flintelor călăreţilor, numită „fantasia". În Tunisia, o tobă asemănătoare, cu corpul de 35 pînă la 40 cm, este numită *qindī*.

Cîntăreţele de meserie din Maroc se acompaniază cu un soi de *darabukka* de talie mică numită *ta'rīġa*. Este din teracotă, cu corpul cilindric uşor conic la gură, unde se află membrana, şi ceva mai evazat la capătul inferior. Fotografia o înfăţişează ţinută în mîna stîngă şi bătută cu mîna dreaptă, amintind izbitor de statueta zeului egiptean Bes. Este menţionată o tobă asemănătoare din partea locului, numită *gawāl* (în ar. cl. *qawāl*) sau *guwāl*. (Numele aminteşte de tobele pe cadru circular cu o singură membrană, de mari dimensiuni, cu inele sunătoare de-a lungul peretelui interior al văcăliei, numite *gavál* în Azerbaidjan şi *havál* în Armenia.) Legenda la o tobă din Maroc de tip *darabukka* dintr-o gravură din 1791, care o defineşte „tobă de mînă din lut", o numeşte cu un termen asemănător : *agwāl*.

4. T o b e l e p e c a d r u sînt reprezentate înainte de toate de *dairea*, de străveche tradiţie în Egipt. Cu o singură membrană întinsă pe o văcălie de lemn, în peretele căreia sînt tăiate obişnuit cinci deschizături dreptunghiulare, are aninate, pe o tije subţire de metal, de obicei cîte două disculeţe rotunde de alamă. Ilustraţii din Maroc ne arată instrumente cu perechi de deschizături etajate, în care se află disculeţele. Este numită *riqq* în Egipt, *duff* în Tunisia şi *fār (tirr)* în Maroc. Există şi instrumente de talie mare, cu sau fără disculeţe sunătoare, numite în Egipt *mazhar*, *ḥānna* şi *bendīr*. O fotografie din Egiptul de Sus arată un *riqq* de talie mare lipsit de disculeţe, în schimb cu un şir de inele sunătoare înşiruite pe peretele

https://biblioteca-digitala.ro

interior al văcăliei, aproape de membrană. Pe cît se pare foarte rară în nordul Africii, ea aminteşte tobele similare ale popoarelor sovietice din Caucaz şi Turkestan (numite *def*, *daf*, *dap*, *tap*, *dairá*, *doirá*, *gavál*, *havál* etc.).

Kabilii din sudul Algeriei folosesc interesante tobe dreptunghiulare, pătrate sau aproape pătrate, mici, pe care le numesc *def*. Ele sînt înguste şi au două membrane. Asemenea tobe dreptunghiulare se întîlnesc şi în Maroc sub numele *bendîr*, iar la berberi *deff*. Sînt ţinute între degetele mare şi arătător şi bătute pe partea din spate cu celelalte degete.

Numeroase sînt tobele pe cadru circular de mari dimensiuni, cu diametrul în jur de 5 cm, cu o singură membrană, lipsite de accesorii metalice sunătoare. O astfel de tobă este numită în Egipt *fār*, în Libia *bendîr*, *bindîr* sau *bindair*, în Tunisia şi în Algeria *bendîr*, în Maroc *bandîr*.

### III. Aerofone

#### 1. Trompete

Imaginea unui vînzător ambulant din Egipt îl arată sufiînd într-un corn scurt, conic şi foarte puţin curbat, numit *nafir* (= trompetă). O trompetă cu ţeavă lungă, dreaptă şi conică, făcută din inele subţiri de alamă sudate între ele ori dintr-o bandă spiralată, numită *enfir* (*anfîr*), este ori a fost folosită în Maroc — imaginea este o gravură din 1781—în cadrul sărbătoririi Ramadanului. Legenda spune că întonează un singur sunet.

#### 2. Fluiere

Ca şi fluierul muzicii clasice numit *nāy*, despre care a fost vorba, fluierele din această parte a lumii sînt deschise, respectiv ţeava lor este complet deschisă. Gura este uşor subţiată pe toată circumferinţa pentru ca aerul suflat de executant să fie pus în vibraţie, în vreme ce fluierul este ţinut cumpănit, semitraversier, înclinat spre stînga ori spre dreapta, după cum instrumentistul s-a obişnuit să calce găurile aflate în partea superioară a ţevii cu mîna dreaptă, iar pe cele din partea inferioară cu mîna stîngă, ori viceversa. În Egipt sînt de străveche tradiţie. Numeroase fluiere mari de acest tip pot fi văzute pe monumentele antice, încă de pe timpul celei de-a cincea dinastii: 2563—2432 î.e.n. (H. Hickmann, *lucr. cit.*, passim).

În Egipt, fluierul muzicii populare are şase găuri pentru degete (la fel cu fluierele noastre moldoveneşti). Este numit *salāmīya*, *'uffāṭa*, *ṣuffāra* sau *nāy baladī*; cel de talie mică *sibs*, iar cel mare *kawal* (numele ne aminteşte de *caval*). În textul explicativ mai sînt pomenite şi alte nume: *'uqla* şi *zafāfa*, fluiere cu găuri echidistante pentru degete, din care s-ar cînta cu precădere melodiile de jale.

Fluierul mare este numit în Tunisia şi în Algeria *gaṣba* (= ţeavă). Ni se spune că are şapte găuri. Fluierul populaţiei *šluh* din Maroc este numit *'awāda* sau *'awwāda*. Există fluiere de mărimi felurite cu cinci şi cu şase găuri. Cel mic este numit în Maroc *ġuwwaq* sau *fḥal* (*faḥl*). Un fluier mic, deschis, cu şase găuri pe partea din faţă (textul explicativ nu spune dacă mai are una pe partea opusă), arătat de o gravură din 1781 alături de alte instrumente din Maroc, este numit *šabāba*. *Šabāba* este şi numele unui fluier cu dop („Blockflöte"), extrem de rar şi netipic în această parte a lumii, menţionat într-un text explicativ privitor la Tunisia. (Adaug că berberii din oaza egipteană Sîwă cîntă dintr-un fluier mare, deschis, cu doar patru găuri, pe care-l numesc *tašebābt*. Nu figurează în lucrarea de faţă.)

Naiul (fluierul lui Pan) nu este semnalat în lucrare. Guillaume André Villoteau („uimitorul Villoteau" cum i-a spus Brăiloiu), trimis de Bonaparte să studieze muzica din Egipt, l-a găsit în mîna felahilor şi a copiilor acestora sub numele *ginâh* sau *musiqâl* (în ortografia sa). Avea, spune învăţatul francez, şapte, opt, nouă sau chiar mai multe ţevi de mărimi diferite, lipite cu ceară şi strîns legate între ele cu aţă. Se pare că a dispărut cu totul. (În decursul cercetărilor mele nu am dat peste el.)

#### 3. Cu ancie simplă

Ancia acestor instrumente, făcută dintr-o ţevişoară de trestie, numită în Egipt *bālūṣ* ori *bilbila* (= privighetoare), este idioglotă, batantă ca a clarinetului, motiv pentru care organologii numesc asemenea instrumente „clarinete". Este identică cu a cimpoaielor din Balcani şi de la noi. Ea constituie totodată îmbucătura (muştiucul) instrumentului.

Clarinetele din nordul african sînt duble: fie că ţeava cu găuri pentru degete este întovărăşită de o ţeavă de ison de aceeaşi lungime ori mai lungă, fie că amîndouă ţevile sînt la fel de lungi, ambele prevăzute cu găuri pentru degete. Ţevile sînt strîns legate laolaltă cu aţă cerată.

https://biblioteca-digitala.ro

Tipic egiptean este un uriaş clarinet dublu, cu ţeava de ison lungă de 180—250 cm. Aceasta se poate prelungi, după nevoie, cu ajutorul unei ţevi mici, sau chiar a două mici ţevi adiţionale, legate cu o sfoară de capătul tubului de ison, ca să nu se piardă. Instrumentul este numit *arġūl*, respectiv *arġūl al-kabīr* (= *a.* mare). Ţeava melodică are şase găuri pentru degete. Îl înfăţişează cîteva fotografii, împreună cu un constructor cu uneltele sale, însoţite de bogate şi pertinente informaţii scrise de J. Elsner. Cel mic, lung de vreo 75 cm, este numit *arġūl al-ṣugair*, *arġūl sagīr*, *argūl al-aṣġar*, *arġūl al-mutawassiṭ* sau *ṭiltāy*. Un argul mic, cu ţeava de ison terminată cu un pavilion conic din tablă, este numit *tormāy*, *trumwāy* sau *ġāb* (= ţeavă de trestie), respectiv *arġul ġāb*. El poate avea şi două ţevi de ison cu pavilion. Textul îl descrie, dar nici o fotografie nu-l arată. Textul aminteşte şi de *qurma*, *urma* sau *girma*, clarinet dublu mare cu amîndouă ţevile egale, una cu şase găuri pentru degete şi cealaltă de ison, fără găuri.

De foarte veche tradiţie este clarinetul dublu, lung de vreo 30 cm, cu ţevile egale, fiecare cu şase ori cinci găuri pentru degete. O pereche de asemenea instrumente, unul cu cîte cinci perechi de găuri şi celălalt cu cîte şase perechi de găuri, lungi de 31 şi, respectiv, de 31,2 cm, întru totul asemenea celor contemporane, păstrate în Muzeul Egiptean din Cairo, sînt datate de H. Hickmann (*lucr. cit.*, p. 120—121 şi 176) din perioada Noului Imperiu (1580—1090 î.e.n.). După acelaşi (p. 158), instrumentul ar fi fost folosit încă şi mai de demult, şi anume din timpul dinastiei a treia, de la începutul Vechiului Imperiu (2778—2723 î.e.n.). Trebuie spus că executantul cîntă deodată din ambele ţevi, obţinînd o cîntare la unison. Din pricina unor mici imperfecţii de construcţie, o pereche de găuri, aflate la acelaşi nivel, nu dă un riguros unison, de unde impresia că ar cînta doi inşi deodată. Instrumentul este numit *zummāra* sau *zummāra siltawīya* (= *z.* cu şase găuri). (De notat că în Albania un dublu clarinet similar, obişnuit cu cinci perechi de găuri, este numit *zumare*.) Instrumentul este răspîndit şi în celelalte ţări din nordul african. În Maroc este numit *zamr*, *buzzamr* sau *zemara*, în vreme ce berberii îi spun *aġānim*. În alte locuri, fără a se preciza unde anume, este numit *miġwiz*. O altă variantă a lui, cu o pereche de pavilioane din corn de animal, este numită în Libia *mogrūna*.

Ţeava melodică a cimpoaielor locale este similară cu *zummāra*. Unul din numele cimpoiului egiptean este de altminteri *zummāra bi-su'n* (= *z.* cu burduf). Ni se mai spune că ar supravieţui în oaze, sub numele *mizmār qirba* sau *ṣaḥrāwī*. (Deşi l-am căutat, nu am dat peste el.) Ceea ce este tipic cimpoaielor din Africa de miazănoapte, pe lîngă această carabă dublă, este lipsa bîzoiului (ţeava de ison). Aerul este suflat direct în burduf printr-o ţevişoară (ca la cimpoiul nostru). În Libia instrumentul este numit *zukra* şi are cinci, uneori patru perechi de găuri; în Tunisia, unde are cinci perechi de găuri, i se spune *mezūd* sau *mezwid* (= foale, burduf), iar în Algeria, cu un termen asemănător, *mizwid*, precum şi *čekoua*, iar în oaze *šakwa*. (În Tunisia mai este semnalat un cimpoi numit *rawāġa*, despre care ni se spune doar că se deosebeşte atît prin nume, cît şi prin construcţie de *mezūd*.) În Libia şi în Tunisia cimpoiul este numit şi *zukra*, termen alternativ pentru *zurnā*.

Asemenea cimpoaie fără bîzoi şi cu carabă dublă se mai găsesc în Irak, Kuwait, Bahrein şi Emiratele Arabe Unite (*girba* sau *jirba*, *babbān* şi *nārī hamban*), în Balcani: în Istria, Dalmaţia, Bosnia şi Herţegovina din Iugoslavia (*mih*, *mišnice*, *diple*; istroromânii îi spun *foale*), în Albania (*meshnicë*), în Grecia (*tsambúna* sau *askomandúra*; grecii din Pontos îi spun *anghión*), în Turcia (*tulúm*), în Azerbaidjan (de asemenea *tulúm*), în Armenia (*parákapzuk*), Gruzia (*gudastviri*), R.S.S.A. Adjară (*čibóni*), R.S.S.A. Ciuvaşă (*şabr* sau *şapár*), R.S.S.A. Udmurtă (*bîz*), R.S.S.A. Mari (*şuvîr*) etc.

4. Cu ancie dublă

Instrumentul tipic pentru această categorie este din lemn, cu ţeava cilindrică lărgită uşor la capătul inferior, într-un pavilion conic relativ puţin evazat, care face corp comun cu ţeava propriu-zisă. Are obişnuit şapte găuri pentru degete, echidistante, rotunde şi cu acelaşi diametru, pe faţa instrumentului, şi încă una, a opta, pe partea din spate a ţevii, perforată între cele două găuri de sus, precum şi un număr de găuri de acordaj în apropierea pavilionului, de regulă un rînd de trei pe partea din faţă şi două pe părţile laterale. Ancia dublă din stuf este mică, cu partea superioară bine lărgită, încît formează un fel de triunghi aproape echilateral. Este strîns legată cu aţă de extremitatea unei ţevi de tablă ori de argint, cu celălalt capăt înfipt într-un suport tubular de lemn ce vine băgat în corpul instrumentului. O piruetă, disculeţ de os, mărgineşte locul pînă la care ajung buzele instrumentistului. (În volum se află o foarte bună descriere, însoţită de o fotografie, a părţilor componente ale anciei.) Uneori instrumentul este ferecat cu legături metalice la extremităţi, precum şi pe porţiunea dintre găurile pentru degete şi găurile de acordaj. Acest „oboi", după terminologia organologilor, se bucură de o uriaşă răspîndire în lume: în Balcani, în Africa, în Ori-

https://biblioteca-digitala.ro

entul Apropiat şi în Extremul Orient, inclusiv în China, de cele mai multe ori cu acelaşi număr de găuri şi mod de orînduire a lor. După cum am arătat, vechiul *tarogató* al maghiarilor, ca şi bătrîna noastră *surlă*, aparţin acestei categorii (v. REF, nr. 1/1988, p. 107—112).

În Egipt, instrumentul, numit *mizmār* (pl. *mazāmīr*), este de trei mărimi: unul mic, lung de vreo 30 cm, *sibs*, altul mijlociu, de 38 — 42 cm, *mizmār ṣa'īdi* (= *m.* din Egiptul de Sus), *mizmār turqī* (= *m.* turcesc) sau *šalabiya* (numele lipseşte din lucrare) şi altul mare, de vreo 60 cm, *tilt*, *zamr baladī*, *ġūrī* sau *zamr al-kabīr* (= *z.* mare, denumire întîlnită de scriitorul acestor rînduri). Melodia o cîntă cel mic, dublat la octavă de celelalte sau susţinut de isonul unuia din celelalte. Cînd cel mic lipseşte, melodia este cîntată de cel mijlociu.

*Mizmār baladī* alături de *ṭabl baladī* este totodată numele formaţiei tipice de oboaie şi tobă mare. Obişnuit trei *mazāmīr* şi o *ṭabla baladī* (căreia i se alătură citeodată şi *ṭabl šāmī*, micul timpan agăţat de gît) este muzica petrecerilor populare. Ea acompaniază dansul caiior dresaţi, *raqṣ el-ḫēl*, dansul-duel cu beţe, *taḥīb* (de la *ḥaṭab* = băţ), evoluţia dansatoarelor populare de profesie *ġawāzī* (sing. *ġāziya*), răsună în cadrul nunţilor ţărăneşti ş.a.m.d. Şi în alte ţări din Orientul Apropiat şi din Balcani acest fel de oboi este întotdeauna acompaniat de diferite tobe.

În Libia, unde pavilionul poate fi ceva mai evazat, ca şi în Algeria şi în Maroc, instrumentul este numit *ġaiṭa*, iar în Tunisia *zukra* (nume alternativ pentru cimpoi, cum s-a arătat), şi chiar *sūrnā*. Tuaregii îi spun *zatmart*.

### IV. Cordofone

#### 1. Cu coarde lovite

Într-un comentariu referitor la cîteva instrumente din Egipt, dintr-o gravură din 1856, se spune că muzicanţii străini ar cînta (sau mai corect spus, au cîntat) şi din *ṭambūr*, lăută cu gît lung (din care a cîntat cu mare măiestrie Dimitrie Cantemir), precum şi din *santīr* (în ar. cl. *santūr*), respectiv din ţambal.

#### 2. Cu coarde ciupite

În mai multe ilustraţii poate fi văzută lăuta *'ūd*, specifică muzicii clasice, despre care a fost vorba, şi pe care o vedem pe coperta lucrării *, înfăţişînd o parte a orchestrei Ansamblului Naţional Tunisian.

Specifică muzicii arabe clasice este şi marea ţiteră *qānūn*, cu coardele ciupite, despre care a fost de asemenea vorba.

*Genbri*, *guenbri*, *genibri*, *gunbri*, *gumbri* etc. este o lăută populară cu gît cilindric lung, cu cutie de rezonanţă dreptunghiulară prelungă, uşor îngustată în partea de mijloc şi cu colţurile şi fundul rotunjite uneori, sau ovală. Este din lemn, cu faţa din piele, cu trei coarde ciupite cu mîna, fără plectru. Cînd şi cînd, executantul loveşte instrumentul cu palma. În partea de jos a cutiei de rezonanţă se află o gaură circulară de rezonanţă, destul de mare, iar deasupra ei căluşul, pe care sînt întinse coardele, legate de gît şi totodată acordată cu ajutorul unor cureluşe sau inele de pînză. Uneori sub gaura de rezonanţă, la marginea inferioară a cutiei, se află un rezonator metalic dintr-o fişie de tablă, care intră în vibraţie o dată cu coardele. Coardele sînt de lungimi diferite. Cea mai scurtă, legată de gît nu departe de marginea de sus a cutiei, este cît jumătatea celei vecine din partea de sus; cea de jos (din dreapta gîtului) produce sunetul cel mai grav. Instrumentul, despre care se crede că ar fi fost adus din Sudan, este folosit în nordul Algeriei.

* Fotografia copertei: Dan Alexandru

https://biblioteca-digitala.ro

înrudită cu *genbri* este lăuta cu gît lung *gunbri (qunbri)* a populaţiei marocane, de obîrşie berberă, *šluh*, din preajma Munţilor Atlas. Şi ea are trei coarde întinse pe un corp emisferic, oval ori piriform, făcut dintr-o tigvă sau din lemn, cu faţa din piele. Mai este numit un cordofon folosit de populaţia *gnāwa* din Maroc, anume *hağnūğ*. Nu ni se dau amănunte.

O gravură din 1781 ne arată o lăută cu gît lung din Maroc, asemănătoare, cu corpul oarecum piriform, cu partea inferioară subţiată şi prelungă, cu trei coarde. Textul însoţitor o numeşte *getāra genāwa*, desluşindu-ne că este folosită de populaţia negroidă, care-i ciupeşte strunele cu mîna. Berberii spun *lutar* unei varietăţi de *gunbri*.

Asemănătoare, cu corpul din lemn rotunjit şi prelung, îngustat în partea de mijloc, cu faţa din piele străbătută de o gaură ovală de rezonanţă în partea de jos, deasupra căreia se află căluşul, este lăuta cu gît lung cilindric a „grioţilor" (castă de muzicanţi de meserie) din Mauritania, numită *tidinit*. Ea are patru sau cinci coarde de lungimi diferite, cu cea melodică la mijloc. Odinioară de maţ, prinse de gît şi acordate cu legături de piele, coardele sînt actualmente din nailon şi sînt prinse şi întinse cu ajutorul unor cuie.

Grioţii din Mauritania, numiţi în partea locului *iggiw*, respectiv *tigiwit*, cîntă şi din marea lăută *ārdin* (înrudită îndeaproape cu *kora* din Africa Occidentală). Rezonatorul emisferic este confecţionat dintr-o jumătate de tigvă mare, deasupra căreia s-a întins o membrană din piele de oaie sau de capră. Pe o latură se ridică din interior un gît cilindric din lemn, uşor curbat, de baza căruia este fixat cordarul, alt băţ întins diametral la mică distanţă deasupra membranei. De aceste două beţe, gît şi cordar, sînt legate şi întinse, cu ajutorul unor cuie lungi de lemn, coardele de lungimi diferite (în cazul de faţă douăsprezece). O femeie le ciupeşte cu mîna stîngă, în timp ce ţine cu mîna dreaptă gîtul instrumentului. Deasupra membranei se află trei discuri metalice sunătoare, care intră în vibraţie prin simpatie.

Străvechea liră egipteană *tambūra*, din Egiptul de Sus, a cărei înaintaşă datează din timpul domniei faraonului Amenemhêt al II-lea (1938 — 1904 î.e.n.) din a douăsprezecea dinastie (H. Hickmann, *lucr. cit.*, p. 162), precum şi varianta ei perfecţionată contemporană din zona canalului Suez, *simsimiya*, sînt doar menţionate în treacăt în cadrul studiului introductiv. Cred că ar fi fost de folos dacă le-am fi văzut chipul şi am fi aflat ceva despre ele.

### 3. Cu coarde frecate

Vioara populară a Egiptului este *rebāba*, cu rezonatorul dintr-o nucă de cocos decalotată (cam la o pătrime a sferei), pe care s-a întins o membrană subţire din piele de capră ori de peşte. Gîtul cilindric, de lemn, este continuat de o tijă de fier înfiptă în inima lui, tijă care iese din cutia de rezonanţă pe care o străpunge, alcătuind piciorul, lung de vreo 10 — 20 cm. Nuca de cocos este uneori perforată de mai multe găuri de rezonanţă rotunde, de aceeaşi mărime sau de mărimi diferite. Are o pereche de coarde din păr de cal (mai nou şi din maţ ori metalice), sprijinite pe un căluş micuţ aşezat pe membrană, frecate cu un arcuş, de asemenea cu păr din coadă de cal, cu bagheta uşor arcuită. Tensiunea coardelor o asigură două cuie mari de lemn, care străbat cuierul, de fapt prelungirea frumos dată la strung a gîtului, iar tensiunea părului de la arcuş este făcută de executant cu mîna sa, cu degetele mijlociu, inelar şi mic petrecute între păr şi baghetă, pe care o ţine între degetele mare şi arătător. Instrumentul este ţinut vertical, sprijinit de genunchiul executantului, ori uşor cumpănit, în bandulieră, cu un şnur legat cu un capăt de piciorul din fier al instrumentului şi cu celălalt de gît, petrecut după braţ, deasupra cotului. O fotografie din Egiptul de Sus ne arată doi lăutari egipteni, doi *ālātiya* (pl. de la *ālāti*), al căror nume vine de la *ālāt* (= instrument), amîndoi cu *rebāba* în bandulieră, unul din ei stîngaci. Instrumentului i se mai spune *rebāb* (în ar. cl. *rabāb*), *rebāb maṣrī* (= *r.* egipteană), *rebāb ʿarabī* (= *r.* arabă) sau chiar *kamanga* (în ar. cl. *kamanğa*), cum i se spune viorii europene (numită uneori şi *kamān*, respectiv *kemān*), care, pe alocuri, s-a substituit bătrînei *rebāba*. Un text bine documentat al lui J. Elsner descrie instrumentul, cu terminologia părţilor sale componente, inclusiv arcuşul.

Odinioară se afla în Egipt şi o rebāba destinată eposului, cu cutia de rezonanţă trapezoidală (cum ne-o arată o gravură de epocă) ori cu patru muchii cu laturile lungi uşor curbate înspre interior (cum este un instrument din colecţia Institutului de Folclor din Cairo), cu una ori cu două membrane. Instrumentul are o singură coardă şi se numeşte *rebāb el-šaʿer* (= *r.* poetului), ori două coarde, şi se numeşte *rebāb el-muğanni* (*r.* rapsodului). Rebāba epică mai este numită şi *rebāb Abi Zēd*, după numele popularului erou al cîntecelor bătrîneşti egiptene Abū Zēd (Zaid). Actualmente, cînd un ālātī se pregăteşte să execute un cîntec epic, îşi acordează la unison cele două coarde (acordate obişnuit la cvartă ori la secundă mare); în acest caz, instrumentul este botezat ad-hoc *rebāb el-šāʿer*, respectiv *rebab el-muğanni*.

Asemănătoare ca formă cu rebāba egipteană este vioara populară din jumătatea de miazăzi a Marocului, numită *ribāb*. Corpul emisferic este dintr-o tigvă — uneori dintr-o jumătate de nucă de cocos — ori chiar din lemn. O coardă unică, legată de extremitatea unui cui lung

https://biblioteca-digitala.ro

de lemn care străpunge gîtul-cuier, e întinsă oarecum pieziș față de gît și frecată cu părul unui arcuș scurt, puternic curbat, aproape în semicerc uneori. Nu numai că diametrul rezonatorului, respectiv al membranei este ceva mai mare decît al surorii sale egiptene, dar instrumentul este ținut nu vertical, ci cumpănit, așa cum se țin lăutele cu gît lung. Din ea cîntă berberii sau membrii populației *šluh* de care am mai vorbit, și ei berberi la obîrșie. O vedem în două formații ale acestora din urmă în mîna conducătorului. Altă fotografie ne-o arată în mîna unui bătrîn berber din sudul țării.

Vioara *imzăd* a femeilor tuarege are și ea corp emisferic din tigvă, acoperit cu o membrană de piele, coardă unică din păr de cal și arcuș mic, puternic arcuit. Este însă cu mult mai mare decît vioara populară *ribāb* a Marocului. Gîtul este un băț cu jumătatea inferioară petrecută pe sub pielea feței. Coarda, legată de capătul bățului, care iese puțin în afară, este întinsă deasupra unui căluș în formă de X făcut din două bețigașe legate între ele, prinsă de capătul superior al gîtului și acordată cu o legătură de pînză ori din piele. Din *imzăd* cîntă uneori și bărbații.

Vioara Magrebului este naviformă, cu jumătatea inferioară adîncită și acoperită cu o membrană de piele, pe care se sprijină, în partea de jos, călușul. Partea superioară, treptat îngustată, străbătută de cîteva rozete cu diametrul tot mai mic, frumos traforate, slujește totodată de gît. Are două coarde groase, frecate cu un arcuș curbat ori foarte tare curbat. I se spune *rebāb* în Tunisia, *rbāb* în Algeria și *rbāb*, *rbēb* sau *ribāb* în Maroc. Din ea cîntă conducătorul orchestrelor de muzică arabă clasică. Nu știu dacă această vioară este folosită și în muzica populară. Din ea provine instrumentul similar al Europei medievale, numit *rebec*.

Iată cîte informații prețioase au putut fi extrase din valoroasa lucrare *Nordafrika* de Paul Collaer și Jürgen Elsner. Departe de a fi exhaustive, ele ne dau, cred, o imagine globală limpede a instrumentarului din această parte a lumii.

https://biblioteca-digitala.ro

## breviar • breviar • breviar • breviar

● **EDIȚIA ȘTIINȚIFICĂ A OPEREI INTEGRALE A LUI NICOLAE BĂLCESCU.** A trecut aproape neobservată una dintre împlinirile de prestigiu ale Editurii Academiei : publicarea operei integrale a lui Nicolae Bălcescu în seria de ediții științifice inițiată cu multă vreme în urmă. Cele patru volume tipărite pînă acum sînt structurate astfel : *Opere*, I. *Scrieri istorice, politice și economice. 1844—1847.* Texte, note și materiale. Ediție critică de G. Zane. Cu reproduceri după manuscrise și stampe. București, Editura Academiei, 1974, 418 p. ; *Opere*, II. *Scrieri istorice, politice și economice. 1848—1852.* Ediție critică și note de G. Zane și Elena G. Zane. București, Editura Academiei, 1982, 302 p. ; *Opere*, III. *Românii sub Mihai Voevod Viteazul.* Volum îngrijit de Daniela Poenaru, București, Editura Academiei, 1986, 368 p. ; *Opere*, IV. *Corespondență. Scrisori. Memorii. Adrese. Documente. Note și materiale.* Ediție critică de G. Zane. Cu reproduceri după manuscrise și stampe. București, Editura Academiei, 1962, 653 p.

De mult epuizat, devenit o raritate bibliografică, acest din urmă volum se cere reeditat, fiind de necesară trebuință pentru mai buna cunoaștere a omului și a epocii pe care Nicolae Bălcescu a dominat-o cu personalitatea sa de excepție. Istoria folcloristicii românești are mult de beneficiat de pe urma acestui eveniment editorial de excepție.

● **APARIȚII ÎN EDITURA MUZICALĂ.** Fie în mod direct, fie într-unul indirect, tangențial, folclorul rămîne una din temele fundamentale care marchează conținutul a numeroase volume publicate la noi de către Editura Muzicală. Vom menționa în continuare doar cîteva din ultimele titluri cu care această casă de editură își onorează publicul, cultura românească, adresîndu-se unui cerc al interesului și al gustului de lectură tot mai larg și divers, sinonim cu masa întreagă a cititorilor din țara noastră.

Mai întîi s-ar cuveni amintită investiția de lungă durată și de valoare majoră pe care o constituie susținerea și promovarea unor lucrări ciclice, cum sînt *Hronicul muzicii românești* al lui Octavian Lazăr Cosma (ajuns pînă acum la cel de-al șaptelea volum), *Colecția națională de folclor*, cu un ultim volum consacrat *Cîntecului popular nou* (Eugenia Cernea și Nicoleta Coatu), cît și *Izvoare ale muzicii românești*. Seria numită în urmă, cu cel mai recent volum, purtînd numărul XIV, deschide un nou capitol în cercetarea tradiției muzicale de pe teritoriul românesc, abordînd problema (și fondul) notațiilor gregoriene din Transilvania. Volumul amintit face cunoscut un codice de la 1507, *Vigiliale*, transcris și studiat de Elena Maria Șorban. Profesorul Gheorghe Ciobanu editează și semnează prefața unui volum cuprinzînd culegeri de muzică populară aparținînd lui Ioan R. Nicola, *Folclor muzical din Mărginimea Sibiului*. Cu volume precum : Leca Morariu, *Ieraclie și Ciprian Porumbescu* ; V. Vasile, *Profiluri de muzicieni români* (Pietro Mezzetti, Titus Cerne, Teodor Teodorescu, Enrico Mezzetti și Gemma Capeleanu Mezzetti), Iuliu I. Roșca, *De prin Bucureșci. Muzica la sfîrșit și început de secol*, sau Constantin Catrina, *Studii și documente de muzică românească*, se aduc contribuții la cunoașterea unei istorii a culturii muzicale, în care întrepătrunderea între *folcloric* și *savant* constituie o notă caracteristică fundamentală. Cartea Mariei Roșca, *Maria Tănase*, este o carte de succes, o monografie bine documentată. S-ar cuveni aici amintită și vasta istorie a lui Antoane Goléa, *Muzica din noaptea timpurilor pînă în zorile noi*, în cadrul căreia autorul, de fiecare dată cînd vorbește de compozitorii români sau de origine română (G. Enescu, M. Mihailovici, M. Constant de exemplu), subliniază adîncimea inspirației din folclor, identificînd-o drept esențială și dominantă pentru conformația lor creatoare (*M. Marian*).

● **ECOURI.** Constatăm cu firească satisfacție că, în ultima vreme, aparițiile revistei noastre sînt semnalate sau recenzate în publicațiile cotidiene sau în cele de cultură : „Informația Bucureștiului" „Suplimentul literar și artistic al Scînteii tineretului", „Luceafărul", „România literară", „Contemporanul", „Transilvania", „România pitorească" etc. De aceeași atenție revista se bucură și din partea suratei sale difuzate pe calea undelor : „Miorița. Revistă de etnografie și folclor", realizată de George Antofi. Ne facem o plăcută datorie aducînd mulțumirile noastre publicațiilor amintite — și altora care, poate, ne-au scăpat din vedere — pentru sprijinul dat. Este, în același timp, și o dovadă a interesului, real, pe care colegii, din redacțiile amintite, îl poartă culturii noastre populare.

https://biblioteca-digitala.ro

# RADU NICULESCU

(1938—1987)

La 9 decembrie 1987 s-a stins din viață, la București, cu puțin timp înainte de a fi împlinit cinci decenii, Radu Niculescu, distins cercetător al culturii populare românești.

S-a născut la București, la 1 ianuarie 1938, unde a urmat cursurile școlii primare și ale liceului (1944—1954) și pe acelea ale Facultății de Filologie, pe care le-a absolvit în anul 1959. La facultate s-a format ca specialist în domeniul limbilor și literaturilor romanice, în special în literele franceze. În timpul studiilor universitare a lucrat cu profesorii N.N. Condeescu, Al. Rosetti, Tudor Vianu (de acesta a fost foarte legat). A dobîndit în acești ani o solidă cultură umanistă, vorbea curent franceza, italiana, engleza, citea în latină, germană, spaniolă, rusă. La sfîrșitul studiilor universitare, Radu Niculescu este rugat de către profesorul Iorgu Iordan să primească un post de asistent la Catedra de limba și literatura franceză de la Universitatea din Iași. A învins însă, în Radu Niculescu, opțiunea pentru cercetarea culturii populare românești și așa se face că, din anul 1960, lucrează la Institutul de Folclor din București, unde a fost admis prin concurs.

La institut a fost integrat în colectivul care pregătea monografia Năsăud. I se repartizează subtema *Obiceiurile din ciclurile calendaristic și familial*. Ulterior, însă, subtema a fost abandonată. Din 1961 a lucrat la subtemele *Istoria socială a zonei Năsăud*, *Cîntecul epic*, *Cîntecul și strigătura legate de joc* (minus materialele ceremoniale — jocul de nuntă etc.), *Cîntecul de leagăn*, *Folclorul copiilor*. Pe parcurs, subtema *Istoria socială* a fost abandonată. În cadrul subtemelor menționate, a efectuat, între anii 1961 și 1964, culegeri de teren (valea Someșului Superior, valea Bistriței, Maramureșul sudic, zona Beclean). De asemenea, a redactat corpusurile de texte și a elaborat studiile. Toate au rămas în manuscris.

În anul 1965, a început, conform planului de cercetări al institutului, o sinteză privind repertoriul epic pastoral (balade, colinde), procedînd la elaborarea unui studiu privind tipul *Fratele și sora*. A rezultat un text rămas în manuscris. I se cere pentru anul 1966 altă temă și propune monografia *Pintea Viteazul* (istoriografie, legendă, mit, baladă, cercetate comparativ) pentru perioada 1966—1967. La finele anului 1966 a depus capito-

Rev. etn. folc., tom 33, nr. 3, p. 285—292, București, 1988

https://biblioteca-digitala.ro

lele privind aspectele istoriografice şi cele privind balada. Continuarea lucrării a fost suspendată în anul 1967.

Din iunie 1967 este repartizat în colectivul însărcinat cu elaborarea *Catalogului liricii populare*. A redactat bibliografia catalogului pentru anii 1960—1962; ulterior, în anii 1968—1971, a elaborat bibliografia anilor 1965—1970. La începutul anului 1976, după ce fişase şi excerptase materialul bibliografic şi de arhivă la tema cîntecul nou (perioada 1948—1970), materialul este repartizat, la cererea sa, unui cercetător din colectivul de studiere a cîntecului nou, spre catalogare. În perioada ianuarie 1967—decembrie 1975 lucrează, paralel, la *Catalogul liricii populare româneşti cu tematică socială* şi la *Catalogul cîntecului liric popular nou*.

În anii 1960—1962 participă (în cadrul colectivului condus de Adrian Fochi) la fişarea Bibliografiei generale (curente) a folclorului românesc (1958, 1959, 1960). Între anii 1963 şi 1970 transcrie de pe bandă magnetică numeroase piese de proză din Arhiva institutului.

Efectuează, în anii 1964, 1965, 1969, 1971, cercetări şi culegeri de folclor în judeţele Ilfov, Teleorman, Olt, Dolj, Gorj, Mehedinţi, Alba, Hunedoara, Cluj, Maramureş, Brăila, Galaţi.

În fine, dintre obligaţiile sale în cadrul institutului mai amintim îngrijirea ştiinţifică a volumului colectiv de studii, cu participare internaţională, *Quaestiones Folkloricae* (proiect abandonat în 1965) şi *Aspekte der Volksprosaforschungen in Rumänien*, editat de Academia R.S. România în anul 1969.

Între anii 1969 şi 1982 a fost membru în colegiul de redacţie al „Revistei de etnografie şi folclor".

Din anul 1970 a fost membru al Comisiei de antropologie şi etnologie a Academiei R.S.România.

În anul 1968 este înscris, la recomandarea conducerii institutului, pentru obţinerea doctoratului la profesorul A.J. Greimas la Şcoala Practică de Înalte Studii (EPHE) a Universităţii Sorbona—Paris, unde şi-a trecut toate probele prealabile. Teza de doctorat, *Structura baladei populare româneşti*, a fost concepută ca examen analitic al corpusului cîntecelor noastre bătrîneşti în vederea degajării modelului lor structural, tratat pe nivele (semantic, fonologic etc.) şi definit adecvat dintr-o perspectivă atît *cronologică*, cît şi *cauzală*. Urmărea, de asemenea, să construiască o *gramatică* a baladei pe care s-o raporteze apoi la sistemul mitologic şi etic al mediilor folclorice. Proiectul acestei cercetări de anvergură este expus în studiul *Model şi sens în balada populară românească*, apărut în volumul *Educaţie şi limbaj* (Editura Didactică şi Pedagogică, 1972).

Cărturarul Radu Niculescu era preocupat de logică, sociologie, dialectologie, structuralism, teoria textului şi teoria comunicaţiei. El concepea cultura populară în întregul ei şi era deopotrivă disponibil pentru studii despre cîntectul epic, despre *Repere ale unei teorii structural-semiotice a culturii populare materiale*, ca şi despre *Analiza structurală a dansului popular românesc*, tema din urmă fiind prezentată la Urbino (1971), cu prilejul unui simpozion de semiotici audio-vizuale, şi avînd un succes răsunător.

În scrisul său distingem o serie de caracteristici marcante: preocuparea constantă pentru mai toate tipurile de cercetare folclorică, de la ancheta de teren şi întocmirea dosarului de arhivă—trecînd prin contribuţia

https://biblioteca-digitala.ro

la istoria folcloristicii, prin monografia de tip istorico-geografic, prin analiza logico-semantică de clase de texte orale (cîntecul epico-liric, ciclul baladei „familiale", cîntecul de leagăn, ghicitoarea), prin demersul taxinomic aplicat mai cu seamă cîntecului liric etc. — şi pînă la abordarea domeniului pe cît de complex, pe atît de delicat al conceptelor fundamentale ale disciplinei (*folclor, cultură materială, oralitate* etc.), al metodologiei cercetării, al raporturilor de interdisciplinaritate; perspectivarea investigaţiei într-un cadru teoretic riguros determinat: pledoaria energică pentru *model* ca instrument de lucru în cercetările de folclor şi pentru vizarea *legicului* în fenomenele studiate; limpiditatea şi logica strînsă a argumentării în spiritul unei dialectici pline de supleţe şi dinamism; scrupulul profesionalităţii, gravitatea actului critic; simţul valorii; eleganţa expunerii.

Sînt calităţi ce se vor releva mai deplin atunci cînd studiile sale vor fi adunate într-un volum, datorie ce revine devotatei sale soţii, distinsa cercetătoare Viorica Nişcov. Este o datorie pe care am dori s-o vedem neîntîrziat îndeplinită.

*Iordan Datcu*

## BIBLIOGRAFIA LUCRĂRILOR ŞTIINŢIFICE ALE LUI RADU NICULESCU

**I. Studii şi articole, prefeţe**

1. *Cercetarea semantică a eseului*, în „Revista de filologie romanică şi germanică" (R.F.R.G.), Bucureşti, IV (1960), nr. 1.
2. *Despre Consiliul superior al aşezămintelor culturale*, în „Revista de folclor", (R.F.), Bucureşti, V (1960), nr. 1 — 2.
3. *Unele observaţii asupra lui Pintea Viteazul ca personaj istoric*, în R.F., VII (1962), nr. 1 — 2.
4. *Sesiunea ştiinţifică a I. F.*, în R.F., VII (1962), nr. 3 — 4.
5. *Cercetările de folclor literar*, în „Revista de etnografie şi folclor" (R.E.F.), IX (1964), nr. 4 — 5.
6. *Consideraţii pe marginea anonimatului creaţiei populare*, în R.E.F., X (1965), nr. 2.
7. *Constante ale cîntecului epico-liric din Transilvania*, în vol. *Studii de poetică şi stilistică*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966.
8. *Un moment important al activităţii folcloristice din Transilvania: revista „Comoara satelor" de la Blaj*, în R.E.F., XII (1967), nr. 2.
9. *Contribuţie la istoricul preocupărilor folcloristice româneşti între cele două războaie*, în „Limbă şi literatură", Bucureşti, vol. XIV, 1967.
10. *Juraj Janešik şi Pintea Viteazul*, în vol. *Studii de literatură comparată*, Bucureşti, Editura Academiei R. S. România, 1968.
11. *Probleme de literatură populară la cel de al V-lea congres internaţional de literatură comparată*, în R.E.F., XII (1968), nr. 2.
12. *O experienţă franceză în organizarea şi efectuarea muncii ştiinţifice: laboratorul de antropologie socială al profesorului Cl. Lévi-Strauss*, în R.E.F., XII (1968), nr. 5.
13. *Interférences de la littérature narrative épique slovaque et roumaine*, în *Proceedings of the VIth Congress of the International Comparative Literature Association, Swets und Zeitlinger, Amsterdam*, 1969 (v. 10).
14. *Privire critică asupra unor procedee actuale de sistematizare şi clasificare a liricii populare*, în R.E.F., XIV (1969), nr. 3.
15. *Problematica congresului al V-lea al I.S.F.N.R.*, în „Contemporanul", nr. 36/1969.
16. *Contribuţii la cercetarea problematicii literare a cîntecului de leagăn*, în R.E.F., XV (1970), nr. 2.
17. *Actualitatea problematicii oralităţii folclorice*, în R.E.F., XV (1970), nr. 3.
18. *Sensurile „Morfologiei basmului"*, studiu introductiv la V. I. Propp, *Morfologia basmului*, Bucureşti, Editura Univers, 1970.

https://biblioteca-digitala.ro

19. *Date privind stadiul actual al cercetărilor de folclor în Uniunea Sovietică*, în R.E.F., XVI (1971), nr. 4.
20. *Aspecte actuale ale cercetărilor de cultură populară în R.F. a Germaniei*, în R.E.F., XVI (1971), nr. 5.
21. *Model și sens în balada populară românească*, în vol. *Educație și limbaj*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1972.
22. *Simpozionul de semiotici audio-vizuale de la Urbino, iulie 1971*, în R.E.F., XVII (1972), nr. 1.
23. *Perspectiva autenticului. Considerații critice asupra cercetărilor de folclor*, în R.E.F., XVII (1972), nr. 5.
24. *Repere ale unei teorii structural-semiotice a culturii populare materiale*, în R.E.F., XVIII (1973), nr. 1.
25. *Deschidere interdisciplinară, imperativ al stadiului actual al cercetărilor de cultură populară*, în R.E.F., XVIII (1973), nr. 4.
26. *Ovid Densușianu și actualitatea exegezei „Mioriței"*, în R.E.F., XVIII (1973), nr. 6.
27. *Cultură, tradiție, interdisciplinaritate*, în „România literară", nr. 21/1973.
28. *Une contribution roumaine à l'étude de l'esthétique du conte*, în „Revista de istorie și teorie literară", (R.I.T.L.), București, XXVI (1975), nr. 3.
29. *Bulgăre de aur*. Studiu introductiv, bibliografie, selecția textelor, note de ..., București, Editura Minerva, 1975.
30. *Aspecte epistemologice ale cercetărilor interdisciplinare și cultura populară*, în R.E.F., XX (1975), nr. 2.
31. *Aspecte ale problematicii actuale a folclorului. Realități și perspective*, în R.E.F., 22 (1977), nr. 1.
32. *Cîntecul Iancului. Schiță a unei analize de text*, în R.I.T.L., XXVIII (1979), nr. 2.
33. *Metoda structuralistă în etnologie*, în vol. *Introducere în etnologie*, București, Editura Academiei R. S. România, 1980.

**I. Recenzii**

1. Tudor Vianu, *Ideile*, București, 1961, în R.F.R.G., IV (1960), nr. 1.
2. Valentin Lipatti, *Valori franceze*, București, 1959, în R.F.R.G., IV (1960), nr. 1.
3. Cicerone Theodorescu, *Izvoare fermecate*, București, 1959, în R.F., V (1960), nr. 1 — 2.
4. Izidor Rîpă, *Cîntece din Oaș*, Baia Mare, 1960, în R.F., V (1960), nr. 1 — 2.
5. George Muntean, *Folclor din Suceava*, București, 1960, în R.F., V (1960), nr. 3 — 4.
6. „*Le folklore barabancon*"/*1960*, în R.F., VI (1961), nr. 1 — 2.
7. „*New York Folklore Quarterly*"/*1961*, în R.F., VII (1962), nr. 1 — 2.
8. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, 1964, în R.E.F., XI (1966), nr. 2.
9. M. Br., *La luncile soarelui*, București, 1964, în R.E.F., X (1965), nr. 6. (Text reluat în „Demos", Bd. 7, Heft 1, 1966.)
10. Felix Karlinger, Ovidiu Birlea, *Rumänische Volksmärchen*, Düsseldorf—Köln, 1969, în R.I.T.L., XIX (1970), nr. 3.
11. I. T., *Meșterul Manole*, București, 1973, în R.E.F., XX (1975), nr. 1.
12. I. C. Chițimia, *Datarea și periodizarea literaturii populare*, S.C.I.L.F., nr. 1 — 2 (1960), în „Demos"-Volkskundliche Informationen", Band 2, Heft 2, Berlin, Academie Verlag, 1961.
13. L. Nădejde, *Tema haiducească în teatrul popular*, S.C.I.A., nr. 1 — 2 (1960) în „Demos", Bd. 2, Heft 2, 1961.
14. Tr. Ionescu-Nișcov, *Haiducia și cîntecele haiducești*, R.F., nr. 1 — 2, 1957, în „Demos", Bd. 2, Heft 2, 1961.
15. I. C. Chițimia, *Activitatea de folclorist a lui Gr. Tocilescu*, S.C.I.L.F., nr. 1 — 2 (1962), în „Demos", Bd. 5, Heft 1, 1964.
16. *Folclor din Oltenia și Muntenia*, S.C.I.L.F., nr. 1 — 2 (1962), în „Demos", Bd. 5, Heft 1, 1964.
17. G. Derițeanu, I. Munteanu, *Pe plaiuri hunedorene*, Hunedoara, 1962, în „Demos", Bd. 5, Heft 1, 1964.
18. Mihai Pop, *Caracterul istoric al epicei populare*, în R.E.F., 9 (1964), nr. 1, în „Demos", Bd. 6, Heft 2, 1965.
19. M. Br., *Contribuții la cercetarea metaforei în folclorul din Maramureș*, R.E.F., 8 (1963), nr. 3—4, în „Demos", Bd. 6, Heft 2, 1965.
20. Alexandru I. Amzulescu, *Cîteva observații cu privire la versul popular*, R.E.F., 9 (1964), în „Demos", Bd. 6, Heft 2, 1965.

https://biblioteca-digitala.ro

21. Tony, Brill, *Poveștile cu animale și poveștile cu formule*, R.E.F., (1965), nr. 4, în „Demos" Bd. 7, Heft 1,1966.
22. Mihai Pop, *Caractere naționale și stratificări istorice în stilul basmelor populare*, R.E.F., 10 (1965), nr. 1, în „Demos", Bd. 7, Heft 1, 1966.
23. S. C. Stroescu, *Cu privire la sistemul de clasificare al snoavei românești*, R.E.F., nr. 5, în „Demos", Bd. 7, Heft 1, 1966.
24. I. C. Chițimia, *V. Alecsandri și problemele folclorului românesc la jumătatea veacului al XIX-lea*, R.I.T.L., 15 (1966), nr. 1, în „Demos", Bd. 8, Heft 1, 1967.
25. Gh. Vrabie, *Din limbajul poetic al cimiliturii*, R.I.T.L., 15 (1966), nr. 4, în „Demos", Bd. 8, Heft 1, 1967.
26. Al. Rosetti, *Limba descîntecelor românești*, Editura Minerva, București, 1975, în R.E.F., 21 (1976), nr. 1.
27. M. Lüthi, *Das Volksmärchen als Dichtung*, Düsseldorf, Köln, Eugen Diederichs Verlag, 1975, în „Synthesis", București, 7, 1978, nr. 2.

*Iordan Datcu*

## breviar • breviar • breviar • breviar

### ION DRĂGOI

În cursul lunii iulie 1988 s-a stins din viață cel mai desăvîrșit lăutar al Moldovei zilelor noastre: Ion Drăgoi. Cînta cu o remarcabilă finețe și desăvîrșită ușurință, atît cîntările tărăgănate cît și jocurile, adesea deosebit de iuți, țesînd cu migălos meșteșug delicata și complexa horbotă ornamentală care învesmîntează cîntecul popular adevărat. A interpretat cu inegalabilă artă un vast repertoriu muzical moldovenesc, fără contenire îmbogățit.

S-a născut în anul 1928 în orașul Bacău, într-o familie de lăutari din tată în fiu. A învățat vioara de mic copil de la tatăl său. Ca solist al orchestrei „Plaiurile Bistriței" din orașul natal a întreprins numeroase turnee artistice în toată țara, iar în tovărășia unor formații de amatori și profesioniste, mai ales cu vestita orchestră a lui Radu Simion, peste hotare.

A făcut numeroase înregistrări la radio și pe discuri (Casa de Discuri „Electrecord" păstrează în catalogul său actual doar trei LP 30 cm: STM-EPE 0776, STM-EPE 01396 și ST-EPE 02087); a cîntat adesea la televiziune. Să nădăjduim că televiziunea noastră conservă în fonoteca sa suficiente pelicule cu acest renumit rapsod popular, faimă a minunatului nostru folclor muzical. *(T. Al.)*.

https://biblioteca-digitala.ro

# HARRY BRAUNER

(1908—1988)

Vineri 11 martie 1988, orele 6,30, a trecut în nefiinţă Harry Brauner .... A trecut uşor, în zori de zi, ca un om ce pleacă la un drum lung şi important, desprinzîndu-se de viaţă cu sentimentul împăcării, dat de faptele sale, buchet de flori rare în grădina spirituală, unde îşi găsesc locul marile nume ale culturii muzicale româneşti.

Înzestrat cu un simţ aparte al cunoaşterii vieţii muzicale, culturale, sociale — rod al unei inteligenţe sclipitoare, al unei experienţe de viaţă unice, al unei formări profesionale şi intelectuale profunde —, Harry Brauner, retras în sînul familei, şi-a petrecut ultimii ani de viaţă, pe de-o parte, împărtăşind înalta sa cunoaştere tuturor celor dornici de adevăr, iar pe de altă parte, luptîndu-se să-şi refacă sănătatea, ocrotit de familia sa, de cei ce l-au iubit şi l-au îngrijit pînă la ultima strălucire a flăcării din privirea sa, sănătate atît de afectată de o nedreaptă şi cruntă suferinţă pe care a suportat-o ani la rînd.

Vestea a fost primită cu respectul cuvenit marilor evenimente, încordînd strunele inimilor şi amărînd sufletele multor oameni, pentru că mulţi au fost aceia care l-au cunoscut şi urmat în demersurile sale ştiinţifice sau au beneficiat de distinsele sale calităţi în domeniile etnomuzicologiei, pedagogiei şi compoziţiei. Fac parte dintre cei ce resimt permanent efectul profund al şansei de a-l fi cunoscut pe Harry Brauner. Era în anul 1971, an în care recomandarea sa a fost hotărîtoare pentru încadrarea muzicologului Cristina Rădulescu şi a mea ca asistenţi cercetători la Laboratorul de etnomuzicologie al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, care îşi începea atunci activitatea sub conducerea profesorului Harry Brauner.

Am fost cucerit din primul moment de viziunea sa amplă asupra folclorului românesc, relevat în toate articulaţiile sale, de împătimirea sa faţă de valorile vii, originale, inconfundabile ale cîntului, jocului, portului şi ritualurilor româneşti, cu întreaga lor semnificaţie acumulată de-a lungul istoriei acestui pămînt.

Profesorul Harry Brauner nu era numai o natură academică, de teoretician, ci mult mai mult, un îndrăgostit de viaţa nedisimulată, directă, a fiinţării actului folcloric în contextul lui social şi conceptual. Am înţeles

https://biblioteca-digitala.ro

acest lucru și în culegerile și cercetările efectuate pe teren cînd am lucrat împreună și l-am putut admira pentru forța intelectuală și intuiția superioară în înțelegerea și fixarea valorilor pe care le selecta și interpreta cu inegalabila sa capacitate de sinteză.

De neuitat vor rămîne pentru mine cercetările etnomuzicologice conduse de profesorul Harry Brauner, cum au fost cele din comuna Șanț, jud. Bistrița Năsăud, sau Cerișor, jud. Hunedoara, din anul 1972.

Au fost momente de școală unică; se întreprindea o cercetare complexă, interdisciplinară, lipsită de orice ariditate și formalism, o lecție a sufletului, a gîndirii și sensibilității în care profesorul se contopea cu însăși substanța fenomenului supus cercetării.

În tot ce a întreprins, Harry Brauner a fost un spirit generos în cel mai frumos sens al cuvîntului, tezele sale din domeniul etnomuzicologiei — în special cele legate de autenticitate, de creativitate, de unitate în varietate, privite permanent în contextul sociologic — au devenit curînd certitudini ale tuturor celor ce se ocupau și se ocupă de creația populară, fie ca interpreți, fie ca îndrumători, fie ca cercetători sau creatori, pentru că Harry Brauner își expunea ideile, își împărtășea experiența cu sentimentul bucuriei binelui, a cărui stea și-a așezat lumina peste faptele sale.

Munca de o viață a unui om nu poate fi cuprinsă în cîteva pagini, și cu atît mai mult virtuozitatea gîndirii sale ce se cristaliza instantaneu, ca o adevărată creație, în fața oricărui auditoriu.

Profesor la Conservatorul din București, director al Institutului de Folclor, consilier al Radioteleviziunii Române și al Casei de Discuri *Electrecord*, iată numai cîteva din locurile sale de muncă prin care a slujit cu totală dăruire mirifica lume a melosului popular românesc, ca expresie superioară a dragostei sale față de cultura populară cu care s-a identificat și pentru care a generat un interes de neegalat în mediile științifice românești și internaționale.

Harry Brauner a avut acea vibrație ardentă ce i-a permis să descopere și să formeze, pentru marea artă interpretativă, profile de mare strălucire artistică ce s-au impus adînc în conștiința celui mai larg public, cît și în fața exigenței celor mai severi specialiști. Maria Tănase, Ionela Prodan, Gheorghe Zamfir, Alexandru Mica se numără printre aceștia.

Cu vocația sa de a promova permanent splendoarea cîntecelor autentice, a modelelor tipologice aparținînd celor mai variate genuri, Harry Brauner a susținut numeroase comunicări științifice, conferințe radiofonice, concerte lecții pe teme folclorice. A publicat studii, articole, recenzii, în „Contemporanul", „Flacăra", „Magazin istoric", „La Roumanie d'aujourd'hui" etc. Un loc aparte îl ocupă volumul *Să auzi iarba cum crește*, volum ce poartă în el sensibilitatea și dragostea nemărginită a autorului pentru tot ce a creat mai frumos și mai bun poporul român. De asemenea, a îngrijit imprimarea pe discuri a muzicii populare românești la Casele Columbia, Lifa și Electrecord; a făcut parte din jurii internaționale pentru concursuri muzicale, ca de pildă *Cinquième Biennale de Paris*, 1967; din anul 1939 a fost cooptat ca membru onorific la *The English Folk Dance and Song Society* din Londra.

Personalitate bine cunoscută în mediile culturale de mare autoritate, Harry Brauner a colaborat pe parcursul activității sale cu Béla Bartók, Constantin Brăiloiu, Jacques Lassaigne, ca și cu alți mari specialiști cu

https://biblioteca-digitala.ro

merite de excepție în vasta problematică a etnomuzicologiei, bucurîndu-se în același timp de prietenia și considerația acestora.

În domeniul artei componistice, Harry Brauner s-a îndreptat atît spre creația pentru copii, cărora le-a dăruit adevărate nestemate, cum ar fi *Pîrîuș, apă vioară*, *Ploaia*, *Zidul*, *Ce de flori*, apelînd la versurile unor poeți de referință ai culturii românești contemporane, cît și spre genurile vocal și vocal-instrumental, în care se remarcă poemul dramatic pentru voci și percuție *La moartea lui Ștefan cel Mare*, interpretat în primă audiție la 23 februarie 1968 la Centre d'Expression — Paris.

Moștenirea sa științifică și componistică nu s-a păstrat integral, unele dintre lucrările sale de referință rătăcindu-se în vîltoarea unor timpuri grele pentru autor. Sîntem convinși că muzicologii români se vor preocupa cu atenție de descoperirea și interpretarea acestora la adevărata lor valoare.

Creațiile științifice și componistice pe care le cunoaștem cuprind atîta viață autentică, atîta sinceritate și forță de modelare spirituală, încît Harry Brauner a reușit să-și clădească în conștiința noastră artistică liniile arhitecturale ale unei personalități de aleasă semnificație.

Pentru noi, cei care l-am cunoscut, pentru care Harry Brauner a fost un maestru cu nobilă capacitate pedagogică, un prieten apropiat cu un emoționant spirit benefic în determinarea destinelor umane, etnomuzicologul, pedagogul și compozitorul pe care îl evocăm în aceste rînduri va rămîne de neuitat. Harry Brauner nu poate fi uitat, nu-i putem uita căldura sufletească, capacitatea de înțelegere a oamenilor, încrederea și dăruirea cu care ne-a insuflat dragostea pentru cultură, pentru creația populară, pentru adevărul cunoașterii și al conștiinței de creator.

Cu gîndul la profesorul Harry Brauner aducem un omagiu profund soției sale, distinsei artiste plastice, Lena Constante, și întregii familii care l-a înconjurat pe Harry Brauner, de-a lungul întregii sale existențe, cu nețărmurită dragoste și aleasă prețuire, adevărate șanse de viață pentru omul și creatorul de care ne despărțim acum cu profundă tristețe, păstrîndu-i luminoasă amintire în sufletele noastre.

*Ulpiu Vlad*

https://biblioteca-digitala.ro

# breviar • breviar • breviar • breviar

• **VASILE ALECSANDRI ŞI CAROL DAVILA.** Între primele cărţi care au intrat în fondurile Bibliotecii Societăţii Academice Române se numără şi volumul lui Vasile Alecsandri *Poezii populare ale românilor*, publicat în 1866. Protocolul şedinţei Societăţii Academice din 12/24 august 1867 face următoarea menţiune: „D. A. Urechia face cunoscut că d. dr. Davila face Societăţii darul de 25 de exemplare din culegerea de poezii populare de V. Alecsandri, cu scopul ca 18 să se împartă între membrii Societăţii, iar restul să se depună la Biblioteca ei. Societatea primeşte cu mulţumire acest dar" (*Anale*, I (1867, 1868 şi 1869), p. 32). În textul original al procesului verbal, păstrat în arhivă, menţiunea de mai sus continuă cu un pasaj care a fost apoi şters şi, deci, nu a mai fost reprodus în *Anale*: „... şi decide, după propunerea d-lui A. Hurmuzachi, să aducă vii mulţumiri d-lui V. Alecsandri, iar pe de altă parte decide ca patru membri din sînul ei să meargă cu mulţumiri prin viu grai şi d-lui dr. Davila" (*Arh. Acad.*, Dos. A—3, 1867, fila 23). De precizat că Vasile Alecsandri, membru fondator al Societăţii Academice Române, a fost de faţă la această discuţie, fiind prezent la şedinţa amintită.

• **ISPIRESCU. NOTE BIBLIOGRAFICE.** După cum este cunoscut, Petre Ispirescu a avut strînse şi complexe relaţii cu Academia Română. Iată una dintre secvenţele acestor relaţii. La 8 mai 1872, Petre Ispirescu adresa preşedintelui Societăţii Academice Române următoarea scrisoare: „Domnule Preşedinte, binevoiţi a primi pentru biblioteca onor. Societăţi două broşuri de acelaşi fel, intitulate *Legendele sau Basmele românilor*, partea I, promiţînd că şi partea II cînd va ieşi vi se va înainta. Primiţi, domnule preşedinte, asigurarea prea distinsei mele consideraţii. P. Ispirescu" (*Arh. Acad.*, Dos. A—101, 1867—1872, fila 191). Pe această scrisoare de donaţie, I. C. Massim, secretarul general al Societăţii în acea vreme, punea următoarea apostilă: „Să se pună la dosar, iar cărţile să se înscrie în catalogul Bibliotecii, aducîndu-se d-lui Ispirescu mulţumire". Într-adevăr, cu adresa nr. 76 din 16 mai 1872, Delegaţiunea Societăţii Academice mulţumea lui Ispirescu în următorii termeni: „Pentru oferta de două exemplare ce faceţi Bibliotecii Societăţii Academice Române din colecţiunea d-voastră de *basme româneşti*, Delegaţiunea grăbeşte a vă mulţumi în numele Societăţii" (*ibidem*, fila 190$^{v}$).

După cum se poate uşor constata, este vorba despre volumul *Legendele sau Basmele Românilor. Ghicitori şi proverburi.* Cu o introducere de d. B. P. Hasdeu. Adunate din gura poporului, scrise şi date la lumină de un culegător — typographu, Bucuresci. Typ. Laboratorilor Români, 1872, partea I, XI + 180 p.

Descrierea bibliografică a acestei broşuri este oarecum diferită la Adrian Fochi, *Bibliografia generală a etnografiei şi folclorului românesc*, Bucureşti, Ed. Academiei, 1968, p. 271, poziţia 2734; Aristiţa Avramescu, *Petre Ispirescu, Opere*, vol. II, Bucureşti, Ed. Minerva, 1971, p. 795 şi în Biblioteca Academiei R. S. România, *Bibliografia românească modernă. 1831—1918*, vol. II (D—K), Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică/Societatea de Ştiinţe Filologice din R. S. România, 1986, p. 794—795 (autorul articolului în chestiune — dr. Liana Miclescu). Din această ultimă lucrare aflăm că nici unul din cele două exemplare oferite de Ispirescu nu se mai află în colecţiile Bibliotecii Academiei. Volumul poate fi consultat la Biblioteca Centrală Universitară din Iaşi, cota I 13.168.

Rubrică realizată de
*AL. DOBRE*

https://biblioteca-digitala.ro

# CĂRȚI ȘI PERIODICE STRĂINE PRIMITE LA REDACȚIE:

1. PROVERBIUM, Yearbook of International Proverb Scholarship, volumul 4 (1987), editat de Universitatea din Ohio, redactor-șef al publicației fiind prof. dr. Wolfgang Mieder de la Universitatea din Vermont (SUA).

Volumul conține:

— Salut lui Lutz Röhrich, la împlinirea vîrstei de 65 de ani, căruia îi este dedicat volumul, scris de Wolfgang Mieder;

— 10 articole, între care unul al cunoscutului paremiolog român Constantin Negreanu;

— 2 comunicări, datorate lui Constantin Negreanu și Ancăi Vlăduț Pegulescu;

— Un necrolog (Wayland Debs Hand);

— 2 note;

— 9 recenzii, între care două la cartea lui Gabriel Gheorghe, *Proverbele românești și proverbele lumii romanice*, semnate de Constantin Negreanu, Hans Manfred Militz (Jena — RDG), și una referitoare la reeditarea colecției lui I. C. Hințescu (*Proverbele românilor*, 1877).

Heinz Rölleke face o recenzie cărții lui Wolfgang Mieder, *Findet, so werdet ihr suchen.*

— 3 bibliografii paremiologice, două din ele datorate entuziastului și neobositului Wolfgang Mieder.

2. *The Eastern Anthropologist*, publicată de Ethnographic and Folk Culture Society, Lucknow, India, al cărei editor este S. C. Varma.

2.1. vol. 40, nr. 1 (ian.—martie 1987).

Atragem atenția asupra notei *Kurmali and English, a synchronic view*, de Qaiser Zaha Alam, p. 61—69;

2.2. vol. 40, nr. 2 (aprilie—iunie 1987), în care ni se pare interesantă sinteza lui V. C. Srivastava, *Ecology, technology and socio-cultural change in the epi-palaeolithic Afghanistan*, p. 115—125.

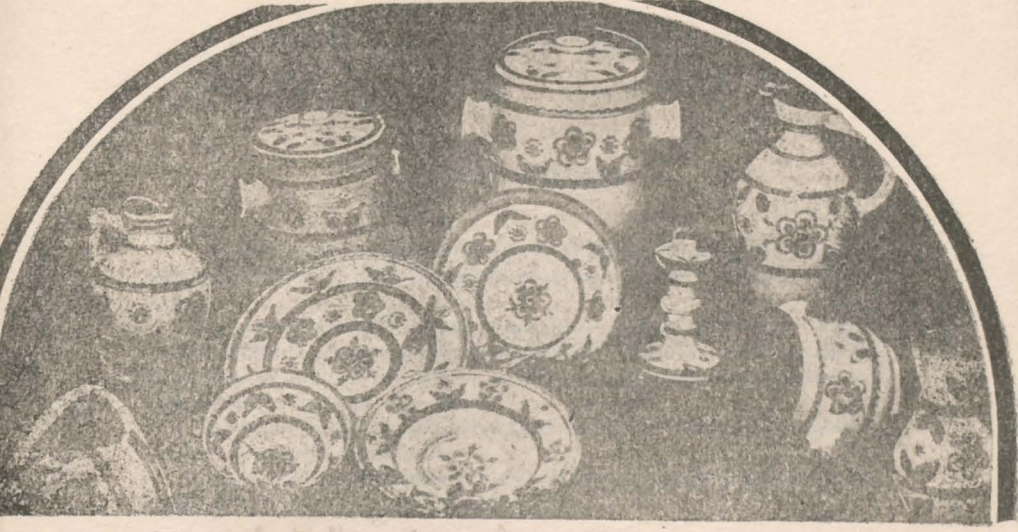
2.3. vol. 40, nr. 3 (iulie—septembrie 1987).

2.4. vol. 40, nr. 4 (octombrie—decembrie 1987).

Am reținut nota lui Mrs. K. Mann, *Polyandry, cicisbeism and the status of tribal women.*

3. José María Saussol. *Ser y Estar. Origenes de sus funciones en el „Cantar de Mío Cid"*, publiciones de la Universidad de Sevilla, 1977, 142 p. (*Gabriel Gheorghe*)

https://biblioteca-digitala.ro



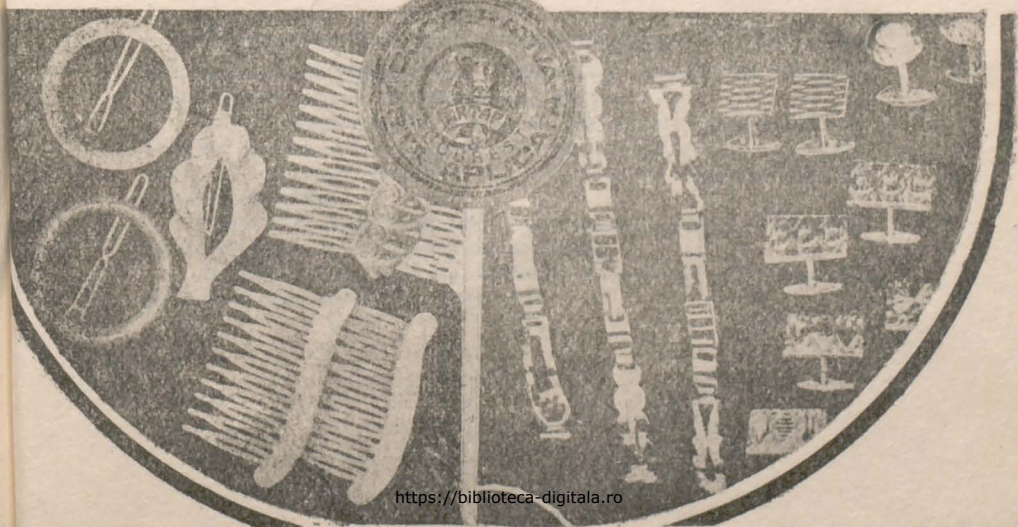
# COOPERATIVA ARTA APLICATĂ

**Str. Galaţi nr. 38, sector 2**

*Desface prin magazinele proprii o gamă variată de gablonţuri, jucării, ceramică decorativă şi utilitară, articole de decoraţiuni interioare.*

*Cumpărătorii se pot adresa centrelor noastre din:*

*Str. Aurel Vlaicu nr. 166.*
*Şos. Mihai Bravu nr. 116, Bloc D 5.*
*Şos. Giurgiului nr. 123.*
*Str. Mihail Kogălniceanu nr. 7.*
*Str. Calea Moşilor nr. 96.*



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

## CĂTRE CITITORI

Ne este plăcut să anunţăm cititorilor, abonaţilor şi partenerilor noştri de schimb că, începînd din 1989, „Revista de etnografie şi folclor" va avea 6 apariţii pe an.

Creşterea numărului de apariţii şi sporirea corespunzătoare a spaţiului grafic vor da posibilitatea colegiului de redacţie să folosească mai judicios bogatul portofoliu de studii şi materiale de care dispune, să lărgească aria tematică şi colectivul de colaboratori, să introducă noi rubrici.

Vor fi mai operativ prezentate rezultatele cercetărilor româneşti şi noutăţile din domeniu pe plan internaţional.

Pentru a vă asigura primirea regulată a „Revistei de etnografie şi folclor", vă rugăm a vă reînnoi din timp abonamentele dvs.

## AVIS AUX LECTEURS

Nous avons le plaisir de porter à la connaissance de nos lecteurs, abonnés et partenaires d'échange que, à partir de 1989, „La revue d'ethnographie et de folklore" paraîtra 6 fois par an.

L'accroissement du nombre de parutions et du volume de chaque fascicule offrira à notre comité de rédaction la possibilité d'utiliser, plus judicieusement, les manuscrits envoyés à la rédaction, d'élargir l'aire thématique et le collectif de collaborrateurs, d'y introduire de nouvelles rubriques.

De la sorte, les résultats des recherches roumaines ainsi que les nouveautés internationales pourront être mis à la disposition de nos lecteurs.

Pour vous assurer la collection complète de la revue et sa réception à temps, renouvelez vos abonnements.

## TO THE READERS

We take pleasure in informing our readers, subscribers and exchange partners that, beginning with 1989, "Revista de etnografie şi folclor" (The Journal of Ethnografy and Folklore) will have 6 issues per year.

By increasing the number of issues and the amount of pages, the editorial board will turn to better acount the available rich collection of studies and papers. Also, they will extend the subject area and number of contributors and will introduce new rubries.

"Revista de etnografie şi folclor" will present the results of Romanian folklore researches, as well as world news in the field.

In order to be sure of getting "Revista de etnografie şi folclor" regularly, please renew your subscriptions in due time.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

## DIN SUMARUL NUMERELOR VIITOARE

- Sim. Fl. Marian, Botanica poporană română: Cucuta
- Tache Papahagi, promotorul etnografiei comparate
- Alexandru Ţiplea, înaintaş de seamă al folcloristicii româneşti moderne
- Ceramica populară din Valea Vîlsanului — Argeş
- Armindenul în zona Lăpuş
- Elemente inedite privind cercetarea aşezărilor şi arhitecturii ţărăneşti în vestul ţării
- Rădăcini folclorice şi mitice autohtone în dramaturgia lui Marin Sorescu
- Din istoria proverbului în literatura română: Nicolae Filimon
- Elementele demografice şi implicaţiile acestora în civilizaţia tradiţională din judeţul Tulcea
- Coaşta, o unealtă agricolă străveche
- I.L. Caragiale şi basmul cult
- Consideraţii etnografice cu privire la bucium, tulnic şi trîmbiţă
- „Mioriţa" ca instituire valorică şi formă de viaţă. „Lumea mioritică" în perspectiva filozofiei culturii
- Problema *devenirii* în cosmogonia poporană
- Direcţii ale evoluţiei obiceiurilor de nuntă în actualitate
- Ulciorul de nuntă în creaţia meşterilor de pe Valea Olteţului

ISSN 0034—8198

Rev. etn. folc., tom 33, nr. 3, p. 211—294, Bucureşti, 1988

I. P. Informaţia c. 2518

43 407

Lei 30

https://biblioteca-digitala.ro